



**Fausto Lessa  
Fernandes Pizzol**

**Técnicas estendidas no baixo elétrico e o Jazz  
Brasileiro: história e proposta de abordagem prática  
contemporânea**





**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte

2018

**Fausto Lessa  
Fernandes Pizzol**

**Técnicas estendidas no baixo elétrico e o Jazz  
Brasileiro: história e proposta de abordagem prática  
contemporânea**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro





Dedico este trabalho à Eny Fernandes Saleme, por tudo que, com palavras, dificilmente conseguiria expressar.



## **o júri**

Presidente	Professora Dr <sup>a</sup> Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro professora auxiliar da Universidade de Aveiro
Arguente	Prof. Dr. Pedro Miguel Meio-Tostão Roxo Bolseiro FCT de pós-doutoramento INET-md
Orientador	Prof. Dr. Jorge Manoel de Mansilha Castro Ribeiro professor auxiliar da Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

A Deus e à minha família, Vera Saleme Colnago, Gilson de Vargas Fernandes, José Saleme, César Colnago. A minha companheira Raquel Scherer. Ao Professor doutor Jorge Castro Ribeiro, pela orientação e paciência. Aos professores Maria do Rosário Pestana, Suzana Sardo, Luís Figueiredo, Miguel Amado, Paulo Perfeito e Vasco Negreiros. Aos meus amigos e colegas.



**palavras-chave**

Baixo Elétrico, Técnicas Estendidas, Jazz Brasileiro, Harmônicos;  
Acordes, Atividade Cooperativa.

## Resumo

A busca por novas formas de expressão musical direcionou os estudos técnicos dos instrumentos musicais para a investigação de formas não convencionais de produção de som. Com o auxílio destas formas, denominadas técnicas estendidas, novas estéticas musicais podem ser desenvolvidas. Esta investigação trata da incorporação das técnicas estendidas de harmônicos e acordes nas performances no baixo elétrico, e o desenvolvimento de uma nova estética, a partir da ruptura com convenções associadas à prática do instrumento. Fundamentada na concepção de “Mundos da Arte” (Becker, 2010), é evidenciada uma atividade cooperativa realizada por baixistas que partilham o conhecimento acerca desta prática. Esta atividade se dá através de um gênero de cooperação onde, individualmente, os baixistas produzem obras análogas, que cooperam no sentido de legitimar o uso do baixo elétrico em um novo conceito performático. Uma estética musical que se expressa através do uso das técnicas estendidas, e no caso específico estudado aqui, sua emergência e consolidação no contexto do Jazz Brasileiro.

Para além da transcrição e análise de fonogramas, no sentido de expor a estética discutida, este trabalho também propõe uma abordagem prática. Através da adaptação e arranjo de conteúdos musicais para o baixo elétrico, são sugeridas possibilidades de performance de composições do repertório associado ao Jazz Brasileiro. Este conteúdo performático se encontra registrado em partitura e gravação, e visa traduzir musicalmente a discussão apresentada na dissertação.



**Keywords**

Electric Bass, Extended Techniques, Brazilian Jazz, Harmonics, Chords, Cooperative activity.

## **Abstract**

The search for new forms of musical expression, directed the technical studies of musical instruments for the investigation of unconventional forms of sound production. With the aid of these forms, called extended techniques, new musical aesthetics can be developed. This research deals with the incorporation of the extended harmonic and chord techniques in electric bass performances, and the development of a new aesthetic, from the rupture with conventions associated with its practice. Based on the "Worlds of Art" conception (Becker, 2010), there is a cooperative activity performed by bassists who share knowledge about this practice. This activity takes place through a kind of cooperation where, individually, the bassists produce analogous works, which cooperate in the sense of legitimizing the use of electric bass in a new performatic concept. A musical aesthetic that is expressed through the use of extended techniques, and in the specific case studied here, its emergence and consolidation in the context of Brazilian Jazz.

Besides the transcription and analysis of phonograms, in the sense of exposing the aesthetics discussed, this work also proposes a practical approach. Through the adaptation and arrangement of musical contents for the electric bass, possibilities of performance of compositions of the repertoire associated to the Brazilian Jazz are suggested. This performative content is recorded in score and recording, and aims to musically translate the discussion presented in the dissertation.

# Índice

Índice de figuras .....	iii
Prefácio .....	vii
Introdução.....	23
<b>1 – Caracterização da investigação .....</b>	<b>25</b>
1.1 - Problemática e objetivos da investigação .....	25
1.2 – Metodologia .....	28
1.3 - Estrutura da dissertação.....	31
<b>2 - Investigações preliminares para a delimitação do tema... 33</b>	
2.1 – As técnicas estendidas .....	33
2.2 – O Jazz Brasileiro .....	37
<b>3 – O baixo elétrico e as técnicas estendidas: uma “atividade cooperativa (Becker, 2010)” e um “conhecimento partilhado” (ib.) 43</b>	
3.1 – Apontamento histórico sobre o baixo elétrico .....	44
3.2 – O uso de harmônicos e acordes na música de Jaco Pastorius .....	51
3.2 – Vertente histórica da utilização do baixo elétrico na música popular brasileira .....	62
<b>4 – Casos concretos do uso das técnicas estendidas de harmônicos e acordes no baixo elétrico .....</b>	<b>68</b>
4.1 – Harmônicos.....	69
4.1.1 - Casos concretos de utilização de harmônicos naturais e artificiais no baixo elétrico: .....	73
4.1.2 - Casos concretos de acompanhamento com a utilização de harmônicos no baixo elétrico: .....	76

4.2 – Acordes .....	79
4.2.1 - Casos concretos da técnica de chord comping no baixo elétrico: ....	80
4.2.2 - Casos concretos de utilização da técnica <i>chord melody</i> no baixo elétrico: .....	83
<b>5 – Proposta de abordagem prática contemporânea .....</b>	<b>85</b>
5.1 – Performance .....	88
5.1.1 – Cronograma .....	89
5.1.2 – Referências para a elaboração das performances .....	89
5.2 - Elaboração das performances .....	90
5.2.1 - <i>Brigas nunca mais</i> (Jobim; Moraes, 1958) .....	90
5.2.2 - <i>Partido Alto</i> (Bertrami, 1979) .....	95
5.2.3 - <i>Qui Nem Jiló</i> (Gonzaga, Teixeira, 1951) .....	100
<b>6 - Conclusão .....</b>	<b>102</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>107</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>116</b>

## Índice de figuras

Figura1: patente do <i>Precision Bass</i> original. (Fonte: Wright, 2014, p.286) .....	46
Figura 2: Baixo elétrico Fender <i>Jazz Bass</i> . (Fonte: Fender website) .....	47
Figura 3: Baixo elétrico <i>Alembic Series 1</i> . (Fonte: Alembic Website) .....	47
Figura 4: Circuito pré-amplificador do baixo elétrico <i>Alembic</i> . (Imagem da internet) .....	48
Figura 5: controles do circuito pré-amplificador do baixo elétrico <i>Alembic</i> . (Imagem da internet) .....	48
Figura 6: baixo elétrico <i>Tobias</i> 5 cordas. (Imagem da internet) .....	49
Figura 7: Baixo elétrico <i>Yamaha TRB</i> 6 cordas. (Fonte: Yamaha website) .....	49
Figura 8: Relação entre a série harmónica e a localização dos harmónicos na corda do baixo elétrico, de acordo com a sua divisão. Exemplo com utilização de harmónicos artificiais. (Pastorius, 1985, p. 26) .....	56
Figura 9: Localização dos harmônicos naturais na escala do baixo elétrico (Pastorius, 1985, p. 28) .....	57
Figura 10: Transcrição da linha de baixo da composição <i>Okonkole y Trompa</i> de Jaco Pastorius (Transcrição minha a partir da gravação) .....	58
Figura 11: Excerto da transcrição da composição <i>Continuum</i> de Jaco Pastorius (Pastorius, 2002, p. 10) .....	59
Figura 12: Excerto da transcrição da composição <i>Portrait of tracy</i> de Jaco Pastorius. (Malone, 2002, p. 17) .....	60
Figura 13: Tabela de localização dos harmônicos no contrabaixo. (Adler, 1989, p.50) .	72
Figura 14: Transcrição minha da introdução da composição <i>Amerika</i> (Pastorius, 1984). .....	74
Figura 15: Transcrição minha de excerto da melodia da composição <i>Amerika</i> (Pastorius, 1984) .....	75
Figura 16: Transcrição minha de excerto da composição <i>B12</i> (Maia, 1996) .....	76
Figura 17: Transcrição minha, da linha de baixo com harmônicos, utilizada na introdução da composição <i>Mulher Rendeira</i> (Domínio Público) pelo baixista Ney conceição. ....	77

Figura 18: Transcrição minha, de excerto da linha de baixo com harmônicos, de Thiago Espirito Santo, para a composição <i>Sete Anéis</i> (Gismonti, 1996)) .....	78
Figura 19: Transcrição minha de excerto da harmonia da composição <i>Besteira</i> (Maia, 1996) .....	79
Figura 20: Transcrição minha de excerto da composição <i>Besteira</i> (Maia, 1996) .....	79
Figura 21: Transcrição da trecho da condução do baixo com acordes, de Jorjão Carvalho, para a composição <i>Lamentos</i> (Pixinguinha, Moraes, 1928) .....	81
Figura 22: Transcrição minha, de excerto da condução do baixo com acordes, na composição <i>Paca Tatu Cotia Não</i> (Assumpção, 2001), realizada por Nico Assumpção. ....	82
Figura 23: Transcrição minha, dos acordes executados no baixo elétrico na introdução de <i>Eu Sei que Vou te Amar</i> (Jobim, Moraes, 1959), por Nico Assumpção. ....	83
Figura 24: Partitura dos primeiros compassos de <i>Brigas Nunca Mais</i> com a execução no baixo elétrico da melodia e tônicas dos acordes simultaneamente. ....	91
Figura 25: acordes em posição aberta utilizando a corda solta Mi, no baixo elétrico de seis cordas .....	93
Figura 26: Condução do baixo elétrico com notas abafadas nos primeiros compassos de <i>Brigas Nunca Mais</i> (Jobim, 1958). ....	94
Figura 27: Sugestão de harmonização no baixo elétrico, no estilo <i>chord melody</i> , dos primeiros compassos de <i>Brigas Nunca Mais</i> (Jobim, 1958) .....	95
Figura 28: Linha de baixo para a música Partido Alto contida no Real Book Fifth Edidion .....	96
Figura 29: Exemplos de execução do gênero partido alto no baixo elétrico segundo Adriano Giffoni (Giffoni,1997, p. 15) .....	..97
Figura 30: Exemplos de <i>voicings</i> com harmônicos no baixo elétrico utilizando notas do acorde e tensões. ....	98
Figura 31: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes,para execução no baixo elétrico.....	98

Figura 32: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico. ....	99
Figura 33: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico.....	99
Figura 34: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico. ....	100
Figura 35: Exercício para baixo elétrico a três vozes com a célula rítmica do baião.....	101





## Prefácio

Tocar baixo elétrico já não é a mesma coisa...

Quando da minha entrada para o programa de mestrado em Música, na área específica de Performance-Jazz, decidi por aprofundar meus conhecimentos sobre a produção musical de um grupo de baixistas pessoalmente inspiradores para mim. A indagação inicial era acerca de quais características tornam a obra musical desse determinado grupo de baixistas tão peculiar, a ponto de destacá-la da prática convencional do instrumento.

Para realizar tal empreendimento, percebi haver a necessidade de uma reavaliação relativamente às “convenções”<sup>1</sup> (Becker, 2010) sobre a prática do instrumento, dada a forma de execução invulgar, e o perfil estético deste grupo de instrumentistas pretendido. Analisando a função do baixo elétrico enquanto substituto alternativo ao contrabaixo, papel para o qual foi designado quando da sua criação (Wright, 2014, p, 281; Bacon, 2001, p.54; Brewer, 2003, p. 292), e a forma que é tocado atualmente, é possível observar um processo de autonomização na sua prática. Esse processo passa pela criação e desenvolvimento de técnicas de execução peculiares, dentre outros aspectos. Neste sentido identifico um destaque para a utilização de harmônicos e acordes, como ferramentas na construção de performances que não são convencionalmente reconhecidas como o papel do instrumento num *ensemble*.

Encontrei no livro de Bertram Turetzky *The Contemporary contrabass* (Turetzky, 1974) um motivador para a realização deste trabalho. Mesmo se tratando de um método dedicado ao contrabaixo, identifiquei nos argumentos do autor uma problemática semelhante à que associo ao baixo elétrico. Turetzky relata no prefácio de seu livro - que explora técnicas não convencionais de execução - uma das motivações que o levou a escreve-lo:

*“Perhaps the most important purpose of this book is to articulate the real musical image and potential of this noble, misunderstood contrabass. The instrument image in*

---

<sup>1</sup> Segundo Howard Becker (2010, p. 13), o compositor e filósofo Leonard Meyer utiliza a ideia de ‘convenção’ “(...)para analisar o modo como os compositores e os instrumentistas usavam padrões convencionais de melodia, harmonia e ritmo para criarem (...) significado musical.” (apud Meyer, 1956)

*concert halls is still exemplified by Saint-Saens "L'Elephant" (...). This musical joke has been made at the expense of the instrument that performs it. It has perpetuated the myth that "the doublebass from its very nature - its tone when heard alone being somewhat rough (...) is essentially an orchestral instrument rather than a soloist."* (Turetzky, 1974, p. vii)

O autor pondera, e posteriormente declara:

*"This myth has been dispelled certainly by the solo efforts of such artists as Jimmy Blanton, David Walter, Charles Mingus, Gary Karr, Scott LaFaro, and others; yet the instrument has not been written about or discussed intelligently in orchestration books or other books (...). I committed myself to work toward changing the public and professional image of the contrabass"* (Turetzky, 1974, p. vii)

De forma análoga, acredito na possibilidade de posicionar meu estudo como um contributo para o esclarecimento acerca das potencialidades do uso do baixo elétrico, assim como para evidenciar o estado atual de sua prática.

Escrever acerca da prática do baixo elétrico em um contexto delimitado, se revelou um trabalho de cariz tanto técnico-instrumental, quanto estético e sociológico. A linha de raciocínio que norteia a delimitação teve início na investigação prévia de obras musicais que possuem em seus registros a utilização, no baixo elétrico, de harmônicos ou acordes. Dentro deste universo de obras, foram selecionadas as que se enquadram no perfil estético do Jazz Brasileiro, outro assunto investigado nesta dissertação. A partir deste ponto, se evidencia um grupo de baixistas com abordagens musicais em sintonia, permitindo com isso, serem agrupados e investigados relativamente às suas influências e direcionamentos estéticos e artísticos. Trata-se portanto, de entender um conhecimento partilhado (Becker, 2010), que se reflete na interpretação invulgar do repertório associado ao Jazz Brasileiro, por parte dos baixistas reunidos em torno desta estética.

## Introdução

O baixo elétrico: instrumento musical concebido originalmente com quatro cordas, um captador magnético, afinação idêntica ao contrabaixo e design semelhante a guitarra elétrica<sup>2</sup>. Essa descrição sumária evidencia muitas características do instrumento, sendo sugestiva quanto ao propósito de sua invenção. Tendo sua primeira patente registrada em 1951 (Wright, 2014, p. 283), esse substituto do contrabaixo (Wright, 2014, p. 281), adotado primeiramente por contrabaixistas e guitarristas (Brewer, 2003 p. 291), tem entretanto, a sua prática atual estruturada, autônoma relativamente ao contrabaixo e à guitarra elétrica, instrumentos inspiradores da sua concepção. O desenvolvimento de técnicas de execução peculiares, formou um vocabulário específico para os instrumentistas-baixistas, um idioma próprio para o baixo elétrico<sup>3</sup>. A formação deste idioma se deu graças às contribuições individuais de baixistas, ao longo do desenvolvimento histórico da performance no baixo elétrico. Se pode falar atualmente na existência de uma “escola” do baixo elétrico, e de baixistas que, com suas artes, cooperam para a sua difusão e consolidação<sup>4</sup>.

Durante minha carreira profissional como baixista, com vinte anos de experiência, sempre busquei uma concepção de performance em sintonia com a prática dos baixistas da atualidade. Essa busca me encaminhou ao estudo do processo de utilização das técnicas instrumentais do baixo elétrico, para além do tradicional pizzicato ou do uso da palheta, assim como das linhas de base herdadas da prática do contrabaixo. Nomeadamente, observei performances que agregam os harmônicos e os acordes na execução musical do Jazz Brasileiro<sup>5</sup> no baixo elétrico, as suas origens e seus desenvolvimentos.

No contexto da Música Popular Brasileira e do Jazz, o baixo elétrico, tendo o seu papel primordial de instrumento melódico de sustentação da base harmônica/rítmica preservado, vem sendo tocado de formas que extrapolam esta designação. Com a

---

<sup>2</sup> Esta descrição é uma síntese de diferentes textos pesquisados (Wright, 2014, p. 283; Bacon, 2001, p.54; Brewer, 2003, p. 290) e que apresentam informações semelhantes ou complementares.

<sup>3</sup> Cfr: *Jaco Pastorius* (Pastorius, 1976); *School Days* (Clarke, 1976).

<sup>4</sup> Estas são afirmações que esta dissertação pretende defender.

<sup>5</sup> Termo que será discutido em um tópico específico, e que reflete uma “fricção de musicalidades” (Piedade, 2005) entre as matrizes musicais brasileiras e o jazz norte americano.)

utilização de harmônicos e acordes, os baixistas contam com diversas possibilidades de interpretação, seja fornecendo a base harmônica, numa abordagem similar ao acompanhamento guitarrístico, ou executando a melodia e a harmonia simultaneamente. Até mesmo as células rítmicas dos diferentes gêneros musicais brasileiros praticados pelos baixistas<sup>6</sup>, ganharam versões influenciadas pelo uso destas técnicas estendidas<sup>7</sup>, gerando também performances diferenciadas.

Foi neste sentido que se desenvolveu este trabalho, uma abordagem transversal de conteúdos de pesquisa associados à performance. A investigação abordou a utilização, no baixo elétrico, de harmônicos e acordes, designados aqui como técnicas estendidas, e o reflexo da utilização destas técnicas estendidas na performance do repertório associado ao Jazz Brasileiro. Todo o desenvolvimento destes conteúdos encontra-se permeado pelos seus descritivos históricos, o que acredito contribuir para a fundamentação e valorização da informação.

A investigação foi concebida através do emprego, para além do referencial teórico acadêmico, de exemplificações e análises<sup>8</sup> de fonogramas que registram performances de baixistas utilizando harmônicos ou acordes na execução musical no baixo elétrico. Também foram realizadas análises de transcrições musicais já publicadas, assim como transcrições elaboradas por mim, contemplando a utilização de harmônicos e acordes no baixo elétrico. Foram ainda pesquisadas entrevistas com baixistas e descrições de caráter técnico constantes na bibliografia técnica (“métodos de ensino”) sobre a utilização de harmônicos e acordes no baixo elétrico.

Para além disto, foi proposta uma abordagem prática contemporânea<sup>9</sup>, aplicada à performance de três composições associadas ao Jazz Brasileiro em versão instrumental, adaptadas por mim para o baixo elétrico, e com a incorporação das técnicas estendidas de harmônicos ou acordes.

---

<sup>6</sup> Ver Giffoni (1997).

<sup>7</sup> Termo que será discutido em um tópico específico, e que, para este momento, uso a definição genérica: Formas não convencionais de tocar instrumentos musicais (Akbulut, 2010).

<sup>8</sup> Análises dos conteúdos harmônicos e melódicos, segundo Pizzol (2016).

<sup>9</sup> Contemporânea segundo a teoria da “fricção de épocas” (Almeida, 2011), que defende que toda obra musical possui, entre outros fatores, uma contemporaneidade associada ao contexto atual de sua performance.

A proposta de abordagem prática contemporânea, teve o intuito de sintetizar o conteúdo e a argumentação apresentados, em forma de performance, contribuindo com a arte através da elaboração de material artístico registrado em fonograma e partitura. Também foi intuito, evidenciar a individualidade artística pessoal, através do arranjo e da execução dos temas. Esta proposta de abordagem trouxe um cunho artístico para essa dissertação, que passa a contar com performances originais de temas do repertório associado ao Jazz Brasileiro.

## **1 – Caracterização da investigação**

### **1.1 - Problemática e objetivos da investigação**

A partir do ano 1951, a invenção e posterior implementação do baixo elétrico nos grupos musicais, encaminhou a um processo de estabelecimento de convenções, relativamente às técnicas de execução e a questões estéticas sobre sua função em um *ensemble* (Bacon, 2001; Brewer, 2003). No contexto predominante, a abordagem musical no baixo elétrico era influenciada pela associação direta com a prática do contrabaixo (ib.). Esse fato evidencia o objetivo da criação do baixo elétrico para servir como um substituto do contrabaixo, com vantagens relacionadas à acústica e ergonomia. (Wright, 2014, p, 281; Bacon, 2001, p.54; Brewer, 2003, p. 292).

Com o lançamento do álbum homônimo *Jaco Pastorius*, no ano 1976, uma nova forma de abordagem musical no baixo elétrico foi proposta (Williamson, 1978). A utilização de harmônicos e acordes na performance no baixo elétrico, não só como recurso técnico, mas também como elemento composicional apresentou ares de um novo sistema estético coerente (Tesser, 1977). As perspectivas abertas por essas novas técnicas conseguiram recrutar a seu redor uma nova geração de baixistas, que enxergaram ali, uma oportunidade de ruptura com a forma convencional de execução do baixo elétrico (Peterson, 2010; Cover Baixo, 2017) .

Esse conjunto de práticas estilísticas características da música de Jaco Pastorius influencia os baixistas brasileiros (Espírito Santo, 2014), ( Maia; Bullock, 2000), (Del Duca, 2014;) e é adaptado ao contexto da performance, no baixo elétrico, do jazz

brasileiro<sup>10</sup>. A partir deste processo de adaptação, identifico um grupo de baixistas, que possuem afinidades estilísticas nas obras que produzem. A identificação desse grupo, da forma que proponho, se dá através dos elementos técnicos e estilísticos difundidos por Pastorius, nomeadamente a utilização de harmônicos e acordes na execução do baixo elétrico.

Neste sentido, proponho analisar o processo de adaptação destas técnicas de execução de harmônicos e acordes no baixo elétrico, no Jazz Brasileiro, tendo como veículo um grupo de baixistas que, com suas obras, cooperam para que esse “trabalho inovador exista e seja difundido” (Becker, 2010, p. 78).

Portanto, de acordo com o que foi exposto, defino os objetivos gerais desta investigação como sendo: 1 - Conhecer, evidenciar, e compreender a prática atual do baixo elétrico, no tocante ao uso das técnicas estendidas de harmônicos e acordes. 2 - Destacar a ruptura em relação à convenção estabelecida para a performance do baixo elétrico, a partir do uso, por parte dos baixistas, destas técnicas estendidas. 3 - Investigar a “atividade cooperativa” (Becker, 2010) realizada por baixistas com afinidades estilísticas, na performance atual do baixo elétrico, com a utilização de harmônicos e acordes, no Jazz Brasileiro. 4 - Propor uma abordagem prática contemporânea para a performance de obras musicais utilizando harmônicos e acordes no contexto do Jazz Brasileiro.

A partir dos objetivos gerais, outros objetivos mais específicos foram definidos:

Buscou-se fixar um recorte histórico-estético da incorporação do baixo elétrico no contexto da Música Popular Brasileira, delineada por nomes de músicos, grupos musicais e fonogramas, em um paralelo com o desenvolvimento técnico de execução e utilização das técnicas estendidas de harmônicos e acordes no instrumento, no Brasil.

---

<sup>10</sup> A pesquisa de fonogramas e entrevistas publicadas, de baixistas de referência para este trabalho, constituem uma importante fonte de informação acerca da implementação e desenvolvimento das técnicas estendidas no jazz brasileiro. Neste sentido, as gravações de composições de Pastorius por parte desses baixistas, registradas em álbuns ou performances ao vivo são esclarecedoras e diretas no que concerne a influência do músico sobre os mesmos. No caso da referência ao baixista Thiago Espirito Santo (Espirito Santo, 2014), não se trata da gravação de uma composição de Pastorius, mas sim em homenagem ao músico, intitulada *Pastorius's victory* (ib), registrada no álbum *Alma de Músico* (ib.).

O estilo Jazz Brasileiro, como o nome sugere, traz um diálogo entre diferentes “Mundos da Arte” (Becker, 2010), motivo pelo qual se fez necessário pesquisar também as referências jazzísticas, históricas e técnicas, no que diz respeito ao baixo elétrico, com o objetivo de entender as origens da utilização de acordes e harmônicos no instrumento, a influência desta forma de tocar nos baixistas brasileiros, e o resultado musical da aplicação destas técnicas nas composições.

Também foi objetivo, identificar o direcionamento da prática musical atual no baixo elétrico, no Jazz Brasileiro, observar seu distanciamento da escola do contrabaixo, e o desenvolvimento de formas de execução peculiares e não associadas a este seu antecessor. Este direcionamento, assim como o distanciamento da prática do contrabaixo, é o que esta investigação pretende sustentar como uma “ruptura nas convenções” (Becker, 2010), a partir da identificação de um novo “conhecimento partilhado” (ib.) por um grupo de baixistas com traços estilísticos similares, audíveis em suas obras e passíveis de análise. Ainda, seguindo o viés estético, situar esta performance atual do baixo elétrico num contexto pós-moderno, evidenciando o ecletismo, o elo de ligação com o passado, e a legitimidade (Ferry, 2012), nas performances investigadas.

A elaboração dos arranjos escritos e os fonogramas das performances das composições selecionadas tiveram por objetivo, além de proporcionar um caráter artístico a esta investigação, contribuir com o conhecimento através da produção de material bibliográfico e em áudio que contemplem a interseção dos assuntos: baixo elétrico, Jazz Brasileiro, harmônicos e acordes, em forma de compêndio.

Por fim, pretendeu-se relacionar o uso das técnicas estendidas do baixo elétrico, harmônicos e acordes, com o consequente alargamento das possibilidades de utilização do instrumento tanto na performance em grupo quanto solo atuais. Para além, expor a produção de “(...)obras novas (...), em resposta às perspectivas abertas por novas técnicas (...)” (Becker, 2010, p.132), com o consequente desenvolvimento de uma nova estética.

## **Questões**

De forma a alcançar os objetivos estipulados, esta dissertação pretende explorar os seguintes problemas:

1. Como, organologicamente, desenvolveu-se o baixo elétrico (construção, ergonomia, eletrônica); 2 – Quais as convenções na forma de execução do baixo elétrico, quando da sua implementação nos grupos musicais; 3 – Como teve início o processo de contribuição para a técnica instrumental do baixo elétrico, com a incorporação dos harmônicos e acordes na sua prática musical; 4 – O que são e como se executam as denominadas técnicas estendidas no baixo elétrico; 5 – Como classificar as técnicas de execução de harmônicos e acordes no baixo elétrico como técnicas estendidas; 6 – Como identificar o processo histórico de incorporação das técnicas estendidas de harmônicos e acordes, nas performances dos baixistas associados ao Jazz Brasileiro; 7 – Como se dá a elaboração destas performances atuais do Jazz Brasileiro, no baixo elétrico, com a incorporação dos harmônicos e dos acordes; 8 - Qual o estado da arte, no que diz respeito a utilização das técnicas estendidas na prática atual do baixo elétrico, no Brasil.

## **1.2 – Metodologia**

Considero o presente trabalho, no tangível à metodologia, como uma pesquisa em duas etapas distintas. A primeira etapa consiste na tradicional metodologia exploratória, de natureza teórica, fundamentada na pesquisa bibliográfica, fonográfica e também em plataformas digitais. A pesquisa online se torna cada vez mais necessária na investigação de performances musicais, uma vez que as plataformas digitais são hoje o principal veículo de divulgação de fonogramas e vídeos musicais:

“Quando muitos proclamavam a morte do vídeo musical, eis que, no limiar do milénio, o formato migra, pouco a pouco, mas de forma decidida, da televisão para a internet. Com o surgimento das redes sociais e de autênticos vórtices audiovisuais como o YouTube, o vídeo musical torna-se rapidamente no formato mediático mais fruído e difundido nas plataformas digitais. Esse renascimento deve-se, em grande parte, ao fato de os utilizadores terem elegido o vídeo musical o formato digital que



melhor lhes garante, de forma quase exclusiva e gratuita, uma experiência transmidiática outrora proporcionada pela ação conjunta de uma série heterogênea e por vezes onerosa de dispositivos.” (Costa, 2016, p. 15)

Para a pesquisa bibliográfica e fonográfica, foram selecionadas fontes variadas, desde científicas às jornalísticas, como propõe o professor de Jazz e teoria musical da *Rutgers University* em *New Jersey*, Lewis Porter, em seu artigo *Problems in jazz research* (Porter, 1998):

“A great variety of sources should be utilized. One should consult newspapers, magazines, oral histories, booking agents, record company files, itineraries, private journals, discographies, advertisements, concert flyers, issued recordings, and private tapes. No single source should be considered infallible.” (Porter, 1998, p. 203).

Fontes bibliográficas utilizadas neste trabalho:

Métodos de ensino de baixo elétrico que contemplem os assuntos: Harmônicos, Acompanhamento harmónico ou *Chord Comping* e *Chord Melody*<sup>11</sup>.

Métodos de ensino de guitarra (por similaridades técnicas com o baixo elétrico) que abordem os assuntos: Harmônicos, Acompanhamento harmónico ou *Chord Comping* e *Chord Melody*.

Bibliografia associada à estética

Entrevistas publicadas sobre os assuntos relacionados ao tema proposto nesta investigação.

Artigos científicos que tratam de assuntos relacionados ao tema proposto nesta investigação.

Transcrições musicais publicadas, de performances no baixo elétrico que contemplam a utilização de harmônicos e acordes.

---

<sup>11</sup> “Dá-se o nome de ‘arranjo em chord melody’ (...) à forma de se tocar (...) onde a melodia e a harmonia são executadas simultaneamente. (Faria, 2009, contracapa)

Foram feitas também a pesquisa e a análise fonográfica, de performances no baixo elétrico postadas online e de textos em páginas da web, no contexto do repertório associado ao Jazz Brasileiro e do *Jazz Fusion*, que protagonizam a utilização de harmônicos e acordes. Esta pesquisa e análise serviram como fonte para ajudar a situar o estado da arte, e utilizadas também para a fundamentação de argumentos, simples exemplificação, ou para a elaboração de transcrições, evidenciando a utilização prática das técnicas abordadas, através do método expositivo.

A segunda etapa da metodologia se alinha ao conceito de *Musicking*<sup>12</sup>, e à conjugação do verbo *to music*, conforme propõe Christopher Small (1998, p. 9), e se dá através do desenvolvimento de um trabalho artístico de performance. Defino este trabalho artístico como uma de proposta de abordagem prática contemporânea. Nela constam os trabalhos de seleção e preparação de repertório (arranjo, adaptação), elaboração de partituras, estudo técnico, interpretativo e gravação das performances das composições selecionadas.

Esta proposta de abordagem prática contemporânea é aplicada aqui, à performance de três temas da música popular brasileira em versão instrumental, com influência jazzística e adaptadas por mim para o baixo elétrico. Tendo em consideração o vasto grupo de elementos que permeiam uma performance musical, segundo Small (1996):

“To music is to take part in any capacity, in a musical performance. That means not only to perform, but also (...), to provide material for performance – what we call composing – to prepare for a performance – what we call rehearsing or practicing – or any other activity connected with the performance of music.” (Small, 1996, p. 2-3)

---

<sup>12</sup> *Musicking* é uma palavra criada pelo investigador Christopher Small (1998), como uma ferramenta conceitual de significado amplo, utilizada para definir genericamente as diferentes atividades associadas ao fazer musical. O autor coloca: “It is the present participle, or gerund, of the verb *to music*”. (Small, 1998)

A proposta de abordagem prática contemporânea, envolveu, como colocado anteriormente, o trabalho com os elementos preparação de repertório (arranjo, adaptação), elaboração de partituras, estudo técnico, interpretativo e gravação das performances das composições selecionadas. Para a realização desta abordagem foi criado um cronograma de atividades, com a descrição das etapas e o tempo de dedicação a cada uma delas, conforme propõe Gantt (Wilson, 2003, p. 430-431).

A metodologia adotada para a escolha dos temas musicais abordados foi norteadada pela teoria de “Fricção de Épocas” (Almeida, 2011), onde composições que possuem diferentes registros, produzidos em diferentes épocas ou períodos históricos, e ainda levando em conta o contexto cultural, demonstram peculiaridades passíveis de comparação quanto a aspectos estéticos, ou seja, uma contemporaneidade. A adoção desta metodologia permite inclusive que sejam evidenciadas mudanças nas práticas convencionais, por meio das “redes de cooperação” (Becker, 2010), envolvendo a contribuição da geração mais nova (ib.).

### **1.3 - Estrutura da dissertação**

O documento encontra-se dividido em seis capítulos, sendo eles: 1 – Caracterização da investigação; 2 – Investigações preliminares para a delimitação do tema 3 - O baixo elétrico e as técnicas estendidas: uma “atividade cooperativa” (Becker, 2010) e um “conhecimento partilhado” (ib.); 4 - Casos concretos do uso das técnicas estendidas de harmônicos e acordes no baixo elétrico; 5 - Proposta de abordagem prática contemporânea; 6 - Conclusão.

Se faz pertinente observar que o enquadramento teórico, que em muitos trabalhos, se constitui em um capítulo em si, nesta dissertação se encontra “diluído”. Esta decisão foi tomada em função do perfil interdisciplinar deste estudo. Desta forma cada capítulo traz, em concordância com o assunto abordado, o seu respectivo enquadramento.

De forma a organizar a apresentação dos diferentes conteúdos componentes desta investigação, os capítulos foram subdivididos em tópicos, visando o detalhamento na elaboração e organização das ideias.

No primeiro capítulo, é feita a caracterização da investigação, onde são apresentados o objeto de investigação e a problemática, seguidos pela descrição das finalidades e objetivos almejados, e da exposição da metodologia que foi adotada para alcançar tais objetivos.

O segundo capítulo trata da discussão acerca dos assuntos Jazz Brasileiro e Técnicas Estendidas, termos de compreensão necessária para o entendimento da delimitação deste trabalho.

O terceiro capítulo discorre sobre a criação do baixo elétrico, o processo evolutivo das tecnologias de construção e eletrônicas, e técnicas de execução. Neste capítulo é tratada a questão da inclusão das técnicas estendidas de harmônicos e acordes na prática do baixo elétrico. É abordada ainda a incorporação do uso destas técnicas por parte dos baixistas brasileiros, na interpretação do Jazz Brasileiro. As questões estéticas que permeiam o direcionamento artístico dos baixistas que utilizam essas técnicas estendidas também são discutidas.

O quarto capítulo contém transcrições e análises de fonogramas, evidenciando casos concretos relativamente à utilização de harmônicos ou acordes na performance no baixo elétrico. As descrições técnicas acerca da execução de harmônicos e acordes no baixo elétrico também são colocadas neste capítulo.

No quinto capítulo, relativo à proposta de abordagem prática contemporânea, foi exposto todo o processo de elaboração da performance dos temas selecionados. Constam deste, o trabalho inicial com a lead sheet e a transcrição, até o registro final em áudio, passando pelo trabalho de arranjo, adaptação, elaboração das partituras e o estudo técnico. São também feitas considerações sobre a escolha do repertório.

No sexto capítulo são apresentadas as conclusões do trabalho, considerações sobre os objetivos alcançados e sobre a contribuição desta dissertação ao meio acadêmico.

## 2 - Investigações preliminares para a delimitação do tema

Para alavancar essa investigação, iniciarei a exposição de dois assuntos essenciais que delimitam este trabalho, sendo eles o Jazz Brasileiro e as Técnicas Estendidas. Estes termos permeiam os demais capítulos, sendo portanto conveniente como ponto de partida, a discussão prévia de suas significações.

### 2.1 – As técnicas estendidas

Entende-se por técnicas estendidas, a utilização do instrumento musical de forma não convencional. Esta definição é recorrente quando se investiga o termo, possuindo variações, de acordo com diferentes autores citados a seguir. O termo remete à primeira metade do século XX , e discutido, segundo as referências bibliográficas utilizadas, (Ishii,2005; Burtner, 2005; Toffolo, 2010; Padovani e Ferraz, 2011; Akbulut, 2010), principalmente, conforme constatado, no universo da música contemporânea:

*“Composers of the early twentieth century such as Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Igor Stravinsky (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945), Charles Ives (1874-1954), and Arnold Schoenberg (1874-1951) found ways to produce many different colors on the piano. Bartók treated the instrument as a percussion instrument and Ives instructed the pianist to play the large clusters with a wooden strip in his Concord Sonata (1909-15). Schoenberg employs one of the earliest examples of sympathetic resonances in the first of his Three Piano Pieces, Op. 11. American composers have played an important role in the development of these techniques.”* (Ishii, 2005, p. 11)

Conforme Burtner (2005):

*“As tonality expanded and exploded in the early decades of the 20th century, performers were confronted with increasingly varied harmonic systems (...). Twelve-tone, modal, quartal, extended tertian, octatonic, whole tone, polytonal, and various other expansions of harmonic language presented a steady stream of new*

challenges. (...). Extended techniques, as may be inferred, require the performer to use an instrument in a manner outside of traditionally established norms.” (Burtner, 2005)

E na música eletroacústica, como escreve Toffolo (2010), em suas considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical:

“(…) o processamento de sinal de áudio em tempo-real, ampliou as possibilidades composicionais para um tipo de obra comumente chamado de *Live-electronics*. Dentro deste contexto, os compositores passaram a se preocupar com a forma de relacionar a dimensão instrumental com a dimensão eletroacústica diferentemente do relacionamento discutido na música eletroacústica mista.” (Toffolo, 2010. p. 1283)

Ainda sobre o uso do termo, associado à tecnologia computacional:

“Tal quadro, nos permite reconsiderar a expressão técnica estendida a partir de um contexto em que o computador e as tecnologias computacionais vêm a ampliar as possibilidades técnicas e expressivas dos instrumentos musicais tradicionais e, conseqüentemente, a transformar a paleta criativa da composição musical contemporânea.” (Padovani e Ferraz, 2011. p. 31)

Busco um paralelo para a adoção do termo na prática musical do baixo elétrico, que por sua vez está associado ao universo da música popular e do jazz, e tem um percurso histórico que se inicia na década de 1950, ou seja, além de pertencer a um outro “mundo da arte” (Becker, 2010), possui uma história recente, em comparação com instrumentos musicais de uma orquestra erudita, como exemplo.

Exponho agora algumas definições, semelhantes umas às outras, como forma de fundamentação para a utilização do termo, no contexto da prática do baixo elétrico.

“ Em termos gerais, as 'técnicas estendidas' são técnicas performativas utilizadas em música para descrever formas não convencionais, inortodoxas ou impróprias de cantar ou tocar instrumentos musicais”<sup>11</sup> (Akbulut, 2010, p. 3080-3081).

Segundo o trabalho de Toffolo (...):

“(...)encontramos definições para as técnicas estendidas como: paleta alargada de técnicas instrumentais, execução não usual ou execução não ortodoxa do instrumento, entre outras (Cf. Spitzer e Zaslav). (...) Copetti e Tokeshi (2005, p.318) ao abordarem as técnicas estendidas afirmam: “O termo ‘técnica expandida’ é uma tradução direta da expressão em inglês *extended technique*, compreendendo aspectos não explorados pela técnica tradicional do instrumento (...).” (Toffolo, 2010. p. 2080)

Acrescentando a importância do contexto histórico, estético e cultural, Padovani e Ferraz afirmam:

“(...) pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (Padovani e Ferraz, 2011. p. 11)

Para enquadrar a utilização de acordes e harmônicos no baixo elétrico como técnicas estendidas, recorri a citações que definem a sua prática convencional, e o objetivo, ou função, associada à sua criação e utilidade. Este enquadramento, teve o intuito de estabelecer uma base comparativa com a prática atual do instrumento, entender as diferenças entre as duas, e consequentemente estabelecer as técnicas adotadas atualmente como não convencionais, e portanto, estendidas .

Acredito ser plausível, a classificação do uso de harmônicos e acordes como técnicas estendidas, uma vez que, por convenção, na execução do baixo elétrico, conforme citação: “*Chords are possible, but are rarely played.*” (Bacon, 2001, P. 54). Logo utilizar acordes na performance no baixo elétrico, não como “algo possível, mas raramente tocado” (ib.), mas sim como parte integrante da linguagem técnica-musical do instrumento, pode ser considerada uma técnica estendida.

Seguindo este raciocínio: “*the emphasis being on a single supportive bass line with runs.*” (Bacon, 2001, P. 54). Logo, utilizar harmônicos na performance no baixo elétrico pode ser considerada uma técnica estendida.

Também de forma não específica ao baixo elétrico, mas em referência aos instrumentos musicais de cordas, em geral, o professor de composição da *University of Virginia*, Mathew Burtner, afirma em seu artigo, acerca das novas técnicas instrumentais de produção de som :

*“The exploration of extended techniques in the 1960s and ’70s resembles a land rush—with each composer, and in some cases each composition, boldly experimenting with some new technique of instrumental sound production. The desire for an expanded musical color pallet led composers and performers to discover increasingly creative performance techniques. Some of these include (...). String harmonics have also been rigorously explored as an extended technique.”* (Burtner, 2005)

Com esta citação, Burtner evidencia a classificação do uso dos harmônicos nos instrumentos de corda, como uma técnica estendida.

Ciente de que a utilização de harmônicos para a afinação do instrumento, para a execução de algumas notas na região aguda do mesmo, nomeadamente as oitavas das cordas soltas, e como efeito sonoro, serem de uso corrente, é oportuno afirmar que a prática referente à utilização de harmônicos abordada por este trabalho, diz respeito à sua aplicação, enquanto elemento harmônico, formando acordes, ou complementando a harmonia junto à linha convencional de execução.

Nas performances atuais de temas do repertório associado ao Jazz Brasileiro, os baixistas desenvolveram formas de execução peculiares. A utilização de harmônicos e acordes na execução do baixo elétrico, como uma continuidade do trabalho pioneiro - como defendido neste trabalho - de Jaco Pastorius, é partilhada com outras práticas musicais, nomeadamente, os ritmos musicais populares brasileiros.

Abro espaço neste momento, para abordar o termo Jazz Brasileiro, com a intenção de expor posteriormente, de forma contextualizada, a utilização das técnicas estendidas na prática atual do baixo elétrico no Brasil, a “atividade cooperativa” (Becker, 2010) para a consolidação desta nova estética, e suas características.



## 2.2 – O Jazz Brasileiro

Dentro do rigor da investigação acadêmica, a fundamentação de argumentos acerca do Jazz Brasileiro, ainda em um passado recente, vinha de encontro a escassez de material bibliográfico de caráter exclusivamente científico. Essa dificuldade se encontrava associada ao fato do tema ser pouco estudado, como afirma Acácio Piedade (2005):

“A “música instrumental”, ou mais propriamente, a música popular brasileira instrumental, ou ainda, o “jazz brasileiro”, é um gênero musical que, apesar de muito apreciado no Brasil e internacionalmente, é pouco divulgado e, além disso, pouquíssimo estudado pela musicologia brasileira. Os estudos de música popular, em geral, têm se dedicado muito mais ao mundo daquelas tradições populares antes ditas “folclóricas” e à esfera da MPB<sup>13</sup> do que ao universo instrumental. ” (Piedade, 2005, p. 113 - 114).

Atualmente, treze anos após este texto de Piedade (2005) , já são encontrados textos acadêmicos relevantes, abordando o Jazz Brasileiro como um estilo musical, garantindo a sua autonomia enquanto área de investigação<sup>14</sup>. Porém, a discussão e a investigação acadêmicas, importantes para o avanço do conhecimento, também se fundamentam em outras fontes de informação, para além dos artigos científicos e livros. No caso específico do Jazz, devido, entre outros fatores, a forte tradição oral, várias outras fontes de informação podem ser igualmente utilizadas, como defende o já citado pesquisador Lewis Porter (Porter, 1998, p.203) em seu discurso acerca dos problemas enfrentados quando se investiga este estilo musical. Acredito que o mesmo método de levantamento de informação possa ser adotado para realizar a investigação acerca do Jazz Brasileiro, por se tratar de diferentes formas de associação, de acordo com diferentes autores, entre o próprio Jazz e a Música Popular Brasileira, que também possui uma forte tradição oral e apelo jornalístico.

Apresentarei aqui citações de seis diferentes fontes bibliográficas que abordam o tema Jazz Brasileiro: O artigo científico do professor doutor Acácio Tadeu de

---

<sup>13</sup> Música Popular Brasileira

<sup>14</sup> Ver: Acácio Piedade (2007; 2011; 2013), Angelo Mongiovi (2017), Breno Lira (2017).

Camargo Piedade, professor da Universidade Federal do Estado de Santa Catarina intitulado *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades* (Piedade, 2005); O texto intitulado *1960s, The Brazilian Wave* (Tanner, 2005), constante do livro *Jazz*, escrito pelo professor de história do jazz da University of California, Dr. Paul O. W. Tanner; Um artigo do jornalista V. A. Bezerra, que escreve para o site especializado em jazz (e-jazz) chamado *Jazz brasileiro* (Bezerra, 2001); Um artigo jornalístico da revista da Editora Saraiva elaborado pelo renomado jornalista, escritor e professor ph.d Sérgio Vilas Boas, com o nome *Jazz no Brasil* (Vilas Boas, 2013); Por último, o texto contido na página digital da organização *Brazilian Music Foudation*, com sede em Nova York chamado *The influence of jazz on brazilian music and vice-versa* (*Brazilian Music Foudation*, 2014). Esta organização possui um *Brazilian music jazz department* e uma série concertos intitulados *Brazilian jazz concert series*, além de contar com o músico Ivan Lins como um de seus *supporters*.

A citação intencional de fontes advindas de áreas diversas (acadêmicas, jornalísticas e comerciais), tem como objetivo evidenciar o entendimento acerca do Jazz Brasileiro a partir de diferentes perspectivas sociais. Não obstante, as afirmações proveniente destas fontes não expressam necessariamente a opinião desse autor, e são colocadas aqui como forma de alimentar a discussão através da articulação de diferentes argumentos.

### Definição de Jazz Brasileiro

“Hoje certamente se pode falar em um Jazz Brasileiro, e com iniciais maiúsculas. Constatar a sua existência não é problema. Já defini-lo é algo bem mais difícil. (...) O termo Jazz Brasileiro, carece de uma conceitualização que dê conta de traduzi-lo, visto que: (...) cada tentativa de definição se revela, não falsa, mais incompleta, demasiado restritiva.” (Bezerra, 2001).

Exponho agora algumas destas definições “incompletas” comumente utilizadas:

A primeira, defende que o Chorinho seria o Jazz Brasileiro, por representar papel semelhante ao desempenhado pelo jazz na cultura norte-americana, sendo portanto, a “versão brasileira” do Jazz: “(...) o Chorinho, na medida em que este é o gênero

musical que desempenha dentro da cultura musical brasileira o papel análogo ao Jazz na cultura norte-americana. ” (Bezerra, 2001)

Outra hipótese propõe que o Jazz Brasileiro seja apenas uma forma brasileira de interpretação dos temas jazzísticos, ou seja, a execução musical com sotaque brasileiro dos diferentes estilos do Jazz.

“Cerca de cem anos atrás, os músicos brasileiros, como os de qualquer outro país, começaram imitando os americanos tanto na formação de suas Jazz bands (anos 1920 e 1930) e big bands (anos 1940 e 1950) quanto nas canções e na maneira de executá-las. ” (Vilas-boas, 2013, p.1)

E ainda:

“ (...) seria dizer que ele consiste simplesmente no Jazz norte-americano – desde o New Orleans e o Dixieland até o Hardbop, digamos - praticado por músicos brasileiros. Seria *brasileiro* porque tocado com "sotaque" brasileiro”. (Bezerra, 2001).

Uma terceira possibilidade define o Jazz Brasileiro simplesmente como a união de dois elementos, um presente no Jazz, a improvisação no estilo jazzístico; e o outro, os ritmos brasileiros. “Brazilian Jazz is a style born from the fusion between jazz improvisation and Brazilian rhythms.” (Brazilian Music Foundation, 2014, p.1). “Uma música improvisada segundo uma sintaxe jazzística, mas com inflexão e ritmos brasileiros”. (Bezerra, 2001).

Estas duas últimas afirmações apresentam fragilidades, uma vez que, não levam em conta a possibilidade da prática também associada ao Jazz Brasileiro em que, o improviso inspira-se em motivos rítmicos e melódicos da cultura musical popular brasileira, e também a possibilidade da utilização de inflexão e rítmicas jazzísticas na execução dos temas.

Com a Bossa Nova, a aproximação com o Jazz torna-se mais evidente, sendo muito bem registrado este intercâmbio musical que ganhou fama mundial na década de 1960, demonstrando então que da união dos dois estilos musicais, a sintaxe jazzística alcança não só a matriz rítmica, mas também a canção brasileira.

*“Brazilian music Always occurred on the periphery of latin jazz, but it claimed the spotlight in the 1960s as the jazz bossa enjoyed widespread popularity. This more subtle dance rhythm proved particular appropriate for the West coast style of jazz and its cooler performance manner. The bossa brought a shift in emphasis from the complex, highly charged percussion to a more complex melodic and harmonic style. After tours of Brazil by musicians like guitarist Charlie Byrd, trumpeter Dizzy Gillespie, and flutist Herbie Mann, the bossa nova was carried to the forefront of latin jazz. These musicians led the way for many others to explore the music of Brazil. Cool players like Herbie Mann, Stan Getz, and Gerry Mulligan found the bossa to be a natural extension of their own West coast style of playing. Getz, who performed frequently and effectively with brazilian guitarist João Gilberto, rode the crest of the bossa nova popularity, as did Charlie Byrd.” (Tanner, 2005, p. 344 - 345)*

O autor destaca:

*“(...) bossa nova was not the end of brazilian influence in the 1960s. It would return in a new hybrid form as a combination of funky jazz and late cubop. The latin-jazz-funk style took its early leadership from newly arriving brazilians like arranger-producer Eumir Deodato, vocalista Flora Purin, and percussionist Airtó Moreira” (Tanner, 2005, p. 345)*

Vilas Boas faz o contraponto, dissertando acerca do processo de influência do Jazz na canção brasileira:

“Somente com a Bossa Nova, no final dos anos 1950, foi que o improviso, essência do Jazz, passou a ser empregado em canções tipicamente brasileiras – o que propiciaria, nas décadas seguintes, a difusão mundial do chamado jazz brasileiro. ” (Vilas-Boas, 2013, p.1).

Bezerra afirma:

“Mas logo esse processo se expandiria ao infinito, englobando melodias procedentes de qualquer gênero ou estilo nacional – do samba ao xote, do baião ao frevo, da seresta ao maracatu. A matriz rítmica brasileira é de um pluralismo incomum, e pulsa de norte a sul do país”. (Bezerra, 2001).

Tendo exposto todos estes argumentos, na tentativa de encontrar uma definição ou conceitualização do Jazz Brasileiro, mostra-se claro para mim neste momento, que o termo engloba muito conteúdo, necessitando ser discutido por outros meios, e não como um conceito fechado. Apoiarei este ponto de vista, questionando acerca da definição de outros estilos musicais: Como definir o Jazz? E a MPB? ou o Rock'n Roll? Levando em conta a dificuldade no que diz respeito a conceitualização de estilos musicais, defendo que, por analogia, a busca por uma definição fechada destes estilos irá de encontro a mesma conclusão que obtive. Não obstante, a existência destes estilos é um fato, e todos estes estilos são amplamente discutidos, praticados e investigados no ambiente acadêmico.

Assumindo o Jazz Brasileiro como um gênero musical, como faz Acácio Piedade:

“Venho estudando o jazz brasileiro buscando focalizar esta música como um gênero musical em sua plenitude, pertencente ao conjunto da música popular brasileira e apresentando uma relação típica com o jazz norte-americano”. (Piedade, 2005, p. 114).

O entendimento do termo Jazz Brasileiro, sob o ponto de vista da teoria da fricção de musicalidades me parece um bom parâmetro para a sua identificação:

“Para dar conta da forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro, constituinte deste gênero musical, tenho falado de uma “fricção de musicalidades” (...) O enfoque passa, da mudança cultural, para a interação continuada entre duas sociedades, que formam um sistema intersocietário”. (Piedade, 2005, p. 114 - 115).

Portanto, a fundamentação do Jazz Brasileiro enquanto gênero musical, segundo Acácio Piedade, se dá pelo convívio de duas práticas musicais que coexistem, mas não se fundem:

“A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-

simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. ” (Piedade, 2005, p. 116)

E ainda: “uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. ” (Piedade, 2005, p. 116)

“ (...) o jazz brasileiro, (...), ao mesmo tempo em que canibaliza o paradigma bebop, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta dialética seria, assim, congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical: dotado de uma estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente, como na rítmica e no emprego de determinados modos). ” (Piedade, 2005, p. 116)

Concluo que uma forma prática de identificar o Jazz Brasileiro, longe de uma definição, é verificando a presença de alguns elementos característicos - mas não obrigatórios em sua totalidade: A estética jazzística de exposição da melodia, a improvisação baseada na repetição do chorus, e a reexposição do tema após os improvisos; A utilização dos motivos melódicos e rítmicos de diversos estilos musicais brasileiros (matrizes musicais) pertencentes ao conjunto da MPB, como afirmação da musicalidade brasileira; O contraste entre os elementos musicais associados ao Jazz, e os associados a Música Popular Brasileira, presentes numa mesma prática musical, não “fundidos”, ou como uma fórmula pré-estabelecida, mas que alcançam estabilidade e são identificáveis isoladamente.

Também entendo a existência do Jazz Brasileiro como o resultado do direcionamento musical de um grupo de músicos, ao qual eu me considero inserido, que tem como influências musicais, o Jazz e a MPB. Indo além do simples “gostar” destes estilos musicais, a prática da MPB visa também defender e reafirmar a

identidade musical brasileira, enquanto a prática do Jazz proporciona uma interação musical típica, graças a universalidade do seu discurso. Justifico meu argumento, utilizando uma última citação de Acácio Piedade sobre esse direcionamento:

“ (...) olhos que buscam o global e uma universalidade da linguagem jazzística, que conscientemente é tomada a partir de uma matriz de musicalidade norte-americana, e olhos nas costas, que miram os territórios da raiz, os terrenos da origem, a eclosão da diversidade musical “autêntica”.  
(Piedade, 2005, p. 117)

### **3 – O baixo elétrico e as técnicas estendidas: uma “atividade cooperativa” (Becker, 2010) e um “conhecimento partilhado” (ib.)**

Apresento aqui um histórico do percurso do baixo elétrico, a partir da sua primeira patente registrada, com citações a respeito da construção deste primeiro modelo, e algumas de suas versões posteriores, assim como definições de convenções associadas à sua prática, ao longo do tempo. Em seguida, delimito através de um recorte, uma linha estética de execução que incorpora as técnicas estendidas de utilização de harmônicos e acordes na performance do instrumento. Delineado por citações a baixistas, a bibliografia técnica e, principalmente, a composições e performances, um dos objetivos deste recorte é referenciar historicamente, o desenvolvimento e inclusão destas técnicas estendidas no vocabulário musical associado ao baixo elétrico, situando por fim, o estado da arte.

Não há a preocupação, nesta pesquisa, de exaustividade relativa à citação a todos os baixistas que têm, em seus trabalhos, alguma associação com a utilização de harmônicos e acordes em suas performances. Assim, não se pretende que a delimitação deste estudo seja feita com base nos instrumentistas. Sendo os criadores e desenvolvedores das técnicas em questão, os instrumentistas, baixistas, protagonizam aqui o papel de integrantes de uma “rede de cooperação” (Becker 2010, p. 79) para a disseminação de uma forma peculiar de interpretação musical no baixo elétrico, uma disciplina artística, que encontra respaldo no volume e

significância das obras e performances produzidas. Esta “rede de cooperação” (ib.), portanto, é o que se pretende investigar, e a citação numerosa de instrumentistas, composições e performances, vem cumprir, justamente, do ponto de vista metodológico, o papel fundamentador desta rede.

Howard Becker defende que, os mundos artísticos se constituem através de redes de indivíduos cuja atividade cooperativa, organizada pelo conhecimento partilhado sobre os meios necessários à realização de determinado trabalho, produz o tipo de obras de arte pelas quais o mundo artístico é reconhecido:

“(…) diferentes grupos e subgrupos possuem em comum o conhecimento das convenções em vigor numa disciplina artística e adquiriram-na de diversos modos. Quando as circunstâncias o permitem ou exigem, aqueles que partilham esse saber podem agir concertadamente segundo as modalidades inerentes à rede de cooperação em questão e desse modo, criar esse mundo e afirmar a sua existência.” (Becker, 2010, p.79).

Portanto:

“Questões relativas a uma nova forma artística são, desta maneira, questões sobre o mundo de actividades cooperativas que tornam essa mesma forma possível (Becker, 1995). Becker salienta assim, na sua análise, os efeitos de rede no processo colectivo da arte que se multiplicam dos intermediários a várias outras intermediações, artefactos, códigos interpretações e intérpretes.” (Silva, 2017. p. 58)

Desta forma, este recorte histórico – estético tem a pretensão de esclarecer algumas das questões, ou problemas, definidos como parte do escopo da dissertação. Começo agora por explorar as questões organológicas e as convenções na forma de execução do baixo elétrico.

### **3.1 – Apontamento histórico sobre o baixo elétrico**

O instrumento tem sua origem no modelo construído nos Estados Unidos em 1951 pelo luthier Leo Fender, batizado com o nome de Precision Bass, devido a precisão



que a utilização dos trastes no braço do instrumento trouxe à afinação das notas: *“Was invented by Leo Fender and was first marketed as the fender Precision Bass in 1951.(...) the fretted fingerboard offered players the precision they wanted.”* (Bacon, 2001, p.54)

O editor da *Fender Magazine*, Jeff Owens, confirma em nome da *Fender Musical Instruments Corporation*: *“He (Leo Fender) called it the Precision Bass, so named for the precise intonation enabled by its fretted neck.”* (Owens, 2011)

Arte da patente do *Fender precision bass* original, registrada no ano 1953, conforme Wright (2014, p.286):

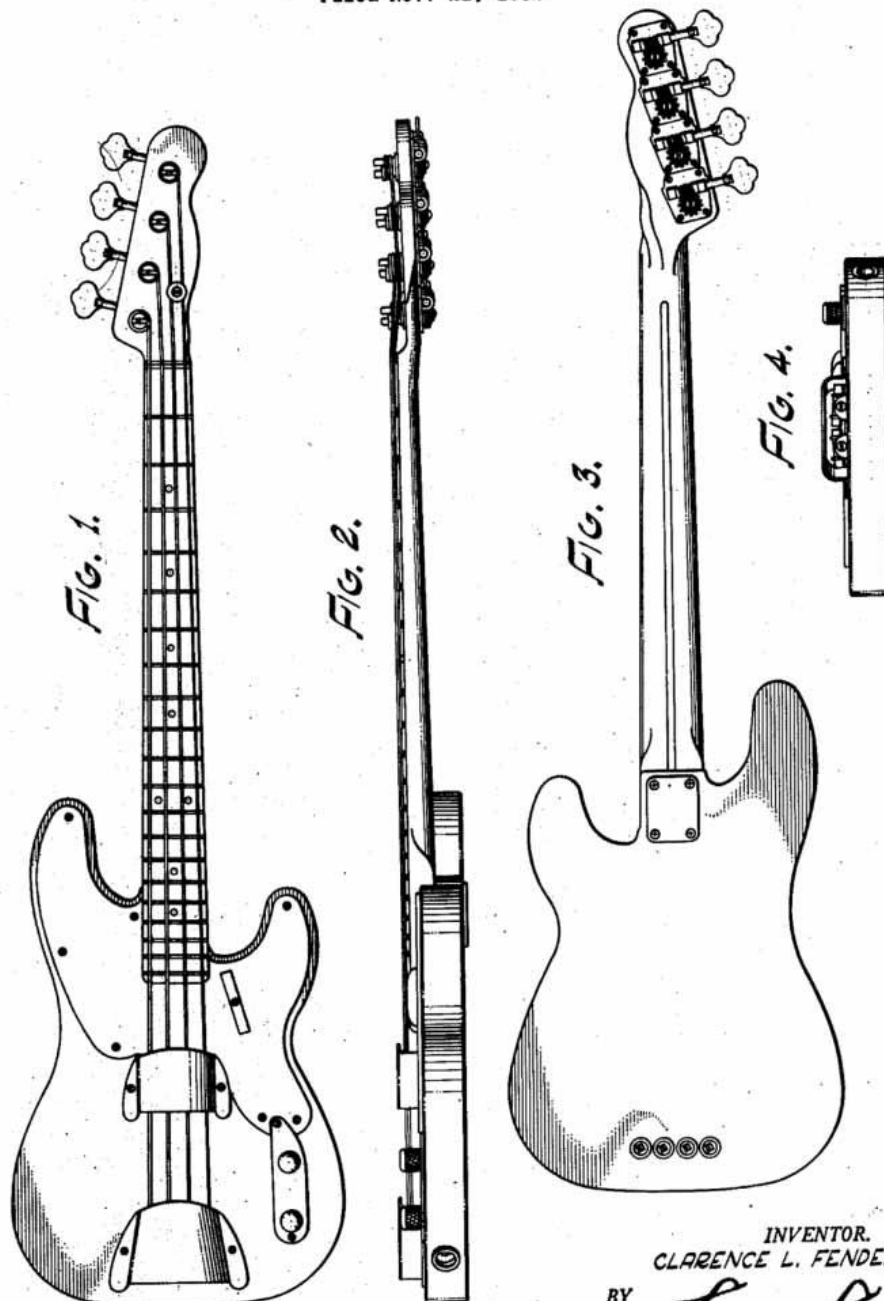
March 24, 1953

C. L. FENDER

Des. 169,062

GUITAR

Filed Nov. 21, 1952



INVENTOR.  
CLARENCE L. FENDER  
BY *Lyon & Lyon*  
ATTORNEYS

Figure 2. Patent for the original Fender Precision Bass.  
Source: Clarence L. Fender, "United States Patent: 169062 – Guitar," March 24, 1953.

Figura 1: patente do *Precision Bass* original (fonte: Wright, 2014, p.286)

No ano 1960 foi produzido o *Fender Jazz Bass*, que possuía dois captadores magnéticos, corpo remodelado para melhor ergonomia, e o braço mais estreito que o seu antecessor, o *Precision Bass*. O acrescimo de mais um captador trouxe mais versatilidade para o jazz bass em relação ao precision, possibilitando maior variação de timbre.



Figura 2: Baixo eléctrico Fender *Jazz Bass*. (Fonte: Fender website)

Já na década de 1970, os baixos eléctricos com circuito activo, uma inovação tecnológica, se tornaram populares. A empresa californiana *Alembic Company* foi a pioneira no desenvolvimento desta nova tecnologia, que trouxe a possibilidade de balanceamento das frequências graves, médias e agudas: “*This system uses a pre-amplifier, built into the instrument, to boost the volume and widen the frequency range available from the instrument’s tone controls ;(...)*”. (Bacon, 2001, p.54)



Figura 3: Baixo elétrico *Alembic Series 1*. (Fonte: Alembic Website)

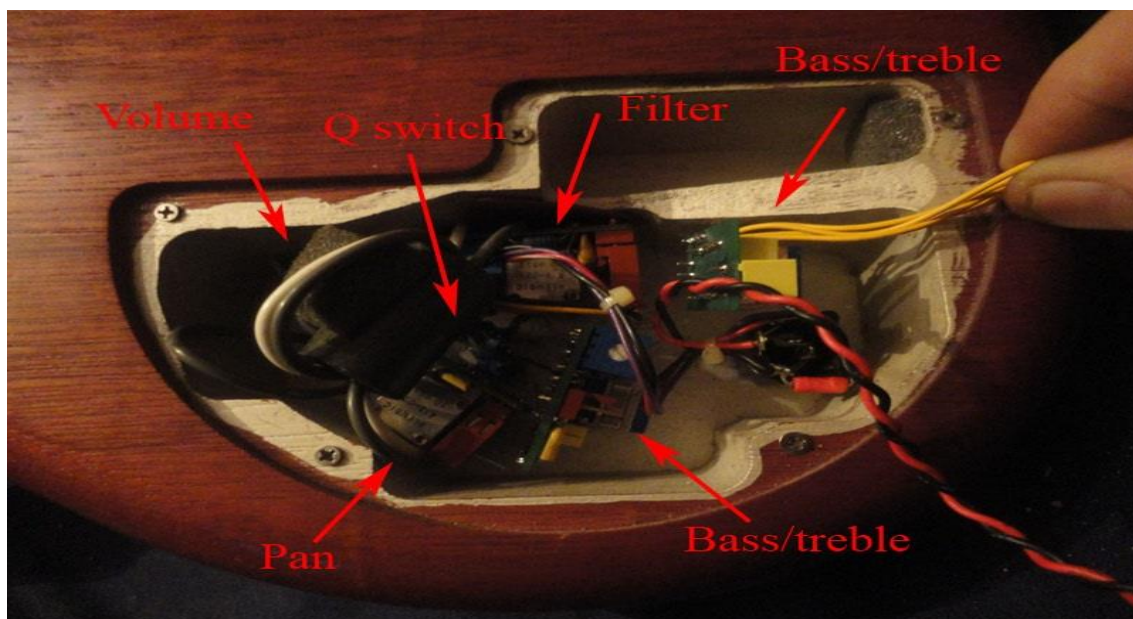


Figura 4: Circuito pré-amplificador do baixo elétrico *Alembic*. (Imagem da internet)

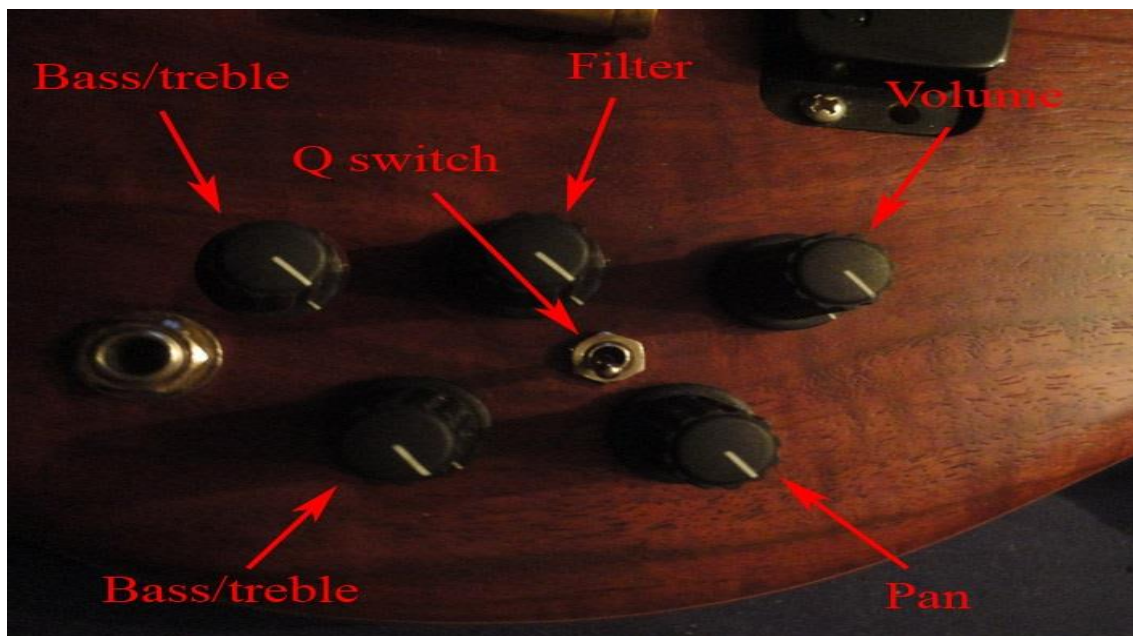


Figura 5: controles do circuito pré-amplificador do baixo elétrico *Alembic*. (Imagem da internet)

Os modernos baixos eléctricos de cinco e seis cordas<sup>15</sup> foram manufacturados a partir de 1980, ampliando a tessitura do instrumento e possibilitando novas abordagens técnicas, como acordes em posições abertas e em regiões de frequência sonora aguda, graças à adição da primeira corda dó: “ (...) (*adding a low B string and a high C string, respectively*), and new designs were fashioned (...). ” (Brewer, 2003, p.291)



Figura 6: baixo eléctrico *Tobias* 5 cordas. (Imagem da internet)



---

<sup>15</sup> Exemplos: Yamaha, Tobias, Ibanez.

Figura 7: Baixo elétrico *Yamaha TRB* 6 cordas. (Fonte: Yamaha website)

As primeiras formas de tocar o baixo elétrico foram herdadas dos contrabaixistas, ou influenciadas pelos guitarristas, com a utilização da palheta na mão direita, em contraste com o uso dos dedos indicador e médio alternadamente, geralmente praticado no contrabaixo.

*“Players usually use the first two fingers of the right hand to pluck the strings, though some musicians, especially those who have a background in playing six-string electric guitars use a plectrum.”* (Bacon, 2001, P. 54)

As linhas de baixo elétrico executadas pelos pioneiros do instrumento, assemelhavam-se àquelas praticadas no contrabaixo: “ (...) *the emphasis being on a single supportive bass line with runs.* ” (Brewer, 2003, p.291)

E ainda, sobre o propósito da introdução do baixo elétrico nos grupos musicais, como substituto viável do contrabaixo, observamos o foco associado apenas a questões práticas. A abordagem musical não aparenta, até então, ser uma questão de interesse, ou seja, o baixo elétrico era tocado de forma semelhante ao contrabaixo:

*“The instrument was introduced to meet the needs of musicians playing the bass part in small dance bands in the USA: they wanted not only a more easily portable instrument than the double bass, but one that could match the volume of the increasingly popular solid-bodied electric guitar, and could be played with greater precision than their large, fretless acoustic instruments.”* (Bacon, 2001, p. 54)

A prática do baixo elétrico evolui posteriormente, para abordagens mais próximas das associadas a guitarra elétrica<sup>16</sup>, e, a partir da década de 1970, formando padrões rítmicos em conjunto com a bateria<sup>17</sup>: *“The bass lines of 1960s rock were often associated with the recording’s electric guitar motifs; and, in the 1970s and*

<sup>16</sup> Exmplos: Dazed and Confused (Led Zepelin); Sunshine of your Love (Cream); Day Tripper (Beatles).

<sup>17</sup> Exemplos: Superwoman (Stevie Wonder); Sultans of Swing (Dire Straits).

*1980s, the bass often played the same rhythmic pattern as the bass drum”.* (Brewer, 2003, p.292)

Foi a partir da década de 1970 que as formas de execução não convencionais focadas neste trabalho foram sendo desenvolvidas, são as denominadas técnicas estendidas. O trabalho musical de Jaco Pastorius é referência no que diz respeito à inovação da prática do baixo eléctrico. Foram importantes contribuições, as técnicas de utilização de harmónicos e acordes.

### **3.2 – O uso de harmónicos e acordes na música de Jaco Pastorius**

A utilização dos harmónicos no baixo eléctrico, seja como elemento de condução, enquanto parte do acompanhamento melódico/rítmico, seja na execução de acordes e melodias, é um recurso que vem proporcionar a ampliação das possibilidades de abordagem musical do baixista. Com o alargamento da tessitura do instrumento, associado a uma variação timbrica, este recurso torna possível a projecção de notas agudas localizadas além das possibilidades disponíveis pela técnica convencional de digitação do baixo, já citada anteriormente (Bacon, 2001, P. 54).

Quando do lançamento do primeiro álbum solo do baixista Jaco Pastorius (1951 - 1987), intitulado *Jaco Pastorius* (Pastorius, 1976), a forma de utilização dos harmónicos no baixo eléctrico atraiu a atenção de músicos, autores e jornalistas, como veremos abaixo, que a perceberam como uma inovação na performance no instrumento. Classificada como uma revolução<sup>18</sup>, esta forma de utilização trouxe a necessidade da reformulação nas convenções associada à forma como se toca o baixo eléctrico, conforme se torna evidente nas posteriores entrevistas com o músico e na bibliografia técnica/didáctica.

*“One of the most surprise elements the first time I heard and saw Jaco play was his use of harmonics. I had heard harmonics played on guitar and used them to tune up,*

---

<sup>18</sup> “Certas inovações subvertem os modos de cooperação habituais, e dão azo àquilo a que (...), se pode chamar uma <<revolução>>.” (Becker, 1982, p. 252)



*but I had never occurred to me (or anyone else, apparently) to use them in a musical context on the bass. This was a classic example of a recurring theme in my studies with him (“Gee, why didn’t I ever think of that?”).” (Peterson, 2010, p. 32)*

Em matéria publicada na revista *Downbeat* em 27 de Janeiro de 1977, o jornalista Neil Tesser, além de classificar a forma de Pastorius tocar o baixo elétrico como revolucionária, credita ao músico a abertura de um “mundo” de novos recursos para o instrumento:

*“Jaco’s playing is nothing less than revolutionary. In fact, he has almost single-handedly opened a heretofore unimagined world of resources for the instrument, forging in ultrasuede sound that at once encompasses the tonal characteristics and phrasing idiosyncrasies of amplified guitar and bass fiddle. In his extraordinary control and imaginative usage of the electric bass’ harmonics alone, he has sketched a stylistic device of sizable potential.” (Tesser, 1977)*

O jornalista também cita, dentre outras qualidades da abordagem musical de Pastorius, a utilização de acordes na forma denominada *chord clusters*.<sup>19</sup>

*“Jaco’s sound has come to embody a sometimes bewildering array of chord clusters, nearly tangible overtone qualities, swift improvisatory lines that retain a surprising tonal depth and a penchant for using the instrument’s harmonics in both melodic and percussive senses.” (Tesser, 1977)*

Em entrevista ao jornalista da rádio BBC Clive Williamson, o próprio Jaco Pastorius comenta sobre seu álbum solo, o ineditismo na forma em que utiliza os harmônicos, e a indicação ao prêmio *Grammy*.

JP<sup>20</sup>: *“Oh, you should just listen to the whole album! Listen to ‘Opus Pocus’ and ‘Continuum’... and ‘Portrait of Tracy’ is a thing with harmonics, if you know what that’s*

---

<sup>19</sup> Os clusters são acordes formados predominantemente por intervalos de segunda (Curia, 1990), e associados à prática do piano e da guitarra, principalmente. O pianista norte americano Thelonius Monk é uma referência na utilização deste recurso, no mundo do jazz.

<sup>20</sup> JP: Jaco Pastorius.



*about? I'm playing all this harmonic stuff, and this is the first time it was ever done, is on this solo album. The whole tune is played using nothing but harmonics, and only on one bass, but it sounds like five guys! So you gotta check it out! Oh, by the way, for my solo album I got nominated for two Grammys. 'Best Jazz Album of the Year', and 'Best Jazz Soloist', so I got nominated for Best Jazz Soloist two years in a row for Grammys, and I didn't even know it! But neither did Epic Records, my record label, the dummies!" (Williamson, 1978)*

Na entrevista a seguir, concedida ao repórter Steve Rosen, Pastorius aborda com maior profundidade o uso dos harmônicos em sua música. Essa abordagem vem de encontro à idéia de contribuição com a atividade cooperativa (Becker, 2010), para a disseminação de uma nova prática musical:

SR<sup>21</sup>: *"What inspired you to start working with harmonics?"*

JP: *"I've always done it, nothing inspired me at all. When I first started playing the bass I did it. In fact someone played me a tape recently of what I was playing eight, nine years ago and it sounded like now. All the harmonics were there and everything. I just thought they were all part of the instrument. I didn't question it because I had no one to judge by. There were no records I could turn on and hear someone doing that. So I just tuned up and 'Hey, man, that sounds good.' So I hit that and there were some notes and hit a bass note here and hit a couple of those (harmonics) and got some chords going. It was that simple."*

SR: *"Could you explain in theory what you're doing in 'Portrait of Tracy?"*

JP: *"Well, the main melody is in C. The first thing I did was, I was holding down a C with my first finger and with my third and fourth I'm getting a G note on the D string which produces a D9 up top and on the G string you're getting a 3rd which gives you a major 7th and then you come down and get the A on the D string."*

*It's very tight but it's all right there. Everything but the Eb has a natural harmonic; you have to press down on the A string at the B note (second fret) and then you have to touch the string on top of the Eb."*

---

<sup>21</sup> SR: Steve Rosen.

*If you don't have big hands you won't get this. You touch the string on top of the Eb or it's really a D sharp and you get the D sharp on top of the B. So it's like you're using your first finger as a capo. So then you get the D sharp and pick the open F sharp and B right from the D and the G string and you hit a low E and you also touch it a bit and you get a G sharp or a minor 3rd. So you've got the five, the nine, the three on the bottom, and a major 7th in the middle. And you've got the bass note because you're hitting the bass note and the G sharp.*

*I had never thought about doing this. For instance I was monkeying around with 'Portrait of Tracy' for years and then if I wanted more notes it was just common sense.*

*I said, 'If I've got an open A string and if I hit the harmonic on top and get a C sharp, if I press it down on the B fret I've got to get one on D sharp. I mean it's that simple, that theory has to continue to work. And on the very end of the song I put my finger down and play F sharp and B and E and hit my open E and then I press down my other finger and I've got a high G sharp, D sharp and A sharp on the bottom which gives you a major 7th flat five chord. So it's just stuff like that. I mean all that stuff is right on the bass, it's just a standard tuned bass.'" (Rosen, 1978)*

A composição *Portrait of Tracy* é responsável por estabelecer novos caminhos composicionais no baixo elétrico, como fica claro no depoimento do transcritor e baixista Sean Malone. Malone é autor de importantes transcrições publicadas da obra musical de Jaco Pastorius.

*"Portrait of Tracy is not only a revelation of the musical use of harmonics, but is a brilliant example of composition for the solo bass guitar and a testament to how much one person can get out of one instrument. It is much more than just a clever combination of harmonic and fretted notes; it illustrates the entire gamut of timbral possibilities for the electric bass via a tight-packed, highly-organized structure and organic melodic framework." (Malone, 2002, p.21)*

Outro transcritor da obra musical de Pastorius é Dan Towey. Ele afirma que *portrait of Tracy* estabeleceu um novo standard para os baixistas. Utilizando um vocabulário proposto por Becker (2010), o entendimento é que Towey se refere à instituição de novas convenções. Desta forma, fica esclarecido que os músicos, a partir de então, necessitam aprender e lidar com um novo padrão estético relativamente à

performance e composição no baixo elétrico. Para além disso, o transcritor cita a utilização dos harmônicos como parte integrante da estrutura dos acordes e a execução estilo *chord-melody*.

Vejamos a afirmação de Towey acerca da importância da composição *Portrait of Tracy*:

*“This song set a new standard for bass players in terms of which harmonics are useful and what be accomplished with them. Even more significantly, it allowed bass players to see the potential of the bass to be a truly solo instrument.*

*By combining harmonics and non-harmonics into chord structures and lines, Jaco gave the bass an orchestral sound. He demonstrated that the chord-melody style of piano and guitar players could be applied with stunning results to the electric bass.”*

(Towey, 2002. P.17)

Desde o meu interesse enquanto baixista, pelo uso de harmónicos e acordes no baixo eléctrico, a minha pesquisa aponta Pastorius como um dos precursores desta técnica, algo que, de acordo com as referências utilizadas neste trabalho, se mostra como argumento consensual. Busco focar o momento seguinte da minha investigação na compreensão acerca da utilização destes harmónicos e acordes em sua música, que me chamou a atenção, em primeiro lugar por contrastar com as convenções estabelecidas para a prática do instrumento, e em um segundo momento, quando me propus a analisar e executar, além da beleza e expressividade, a revelada complexidade técnica e harmónica que esta forma de tocar alcança.

Essa complexidade pode ser verificada em temas como *Portrait of Tracy*, *Continuum* e *Okonkole y Trompa*, todas de seu primeiro album solo *Jaco Pastorius* (Pastorius, 1976). Nestas composições o baixista utiliza os harmónicos não como um simples efeito sonoro, indo além, incorpora-os à construção harmónica. Por vezes o uso dos harmónicos protagoniza em suas composições uma espécie de baixo contínuo, como é o caso de *Okonkole y Trompa*, e em outras composições, formam cadências harmónicas, acompanhando o movimento das notas do baixo, complementando o acorde básico (Tônica, 3ª, 5ª, 7ª), ou compondo a estrutura superior do mesmo (9ª,

11ª, 13ª). Essas informações serão evidenciadas ao longo do desenvolvimento deste trabalho, quando da análise de trechos musicais destas composições.

Começando por compreender a notação própria dos harmônicos na partitura, observamos em muitos casos a necessidade de informação adicional que dê conta de indicar a localização (posição) destas notas no braço do instrumento. Isto se dá pela associação entre a série harmônica e o comprimento das cordas do instrumento, que irão gerar harmônicos de acordo com suas divisões e subdivisões (fig. 1), e não necessariamente a nota nominal relativa a digitação, no mesmo ponto, quando pressionada a corda contra a escala do baixo elétrico (fig. 2).

#### Example 24—False harmonics—overtone series

This is the division of the string length in halves, quarters and eighths.

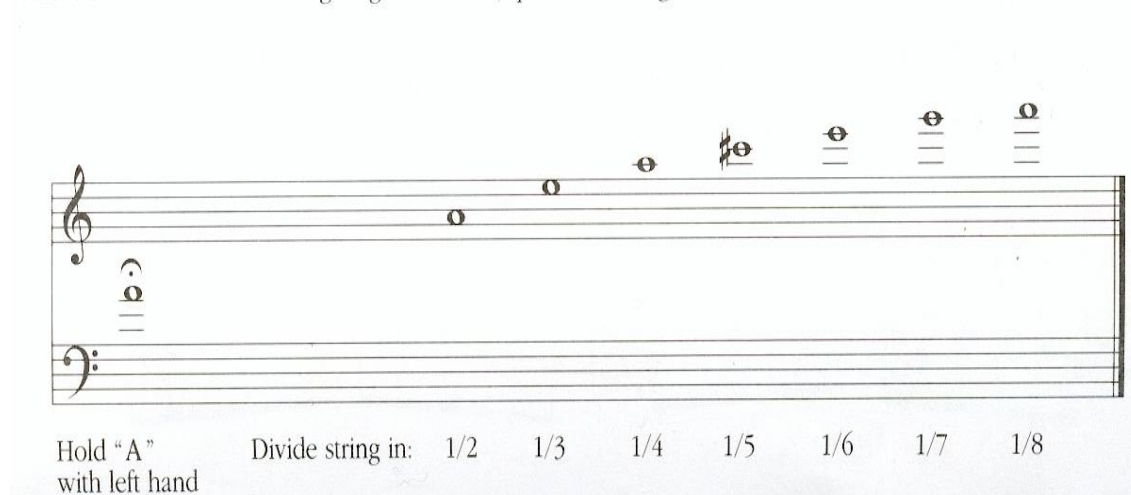
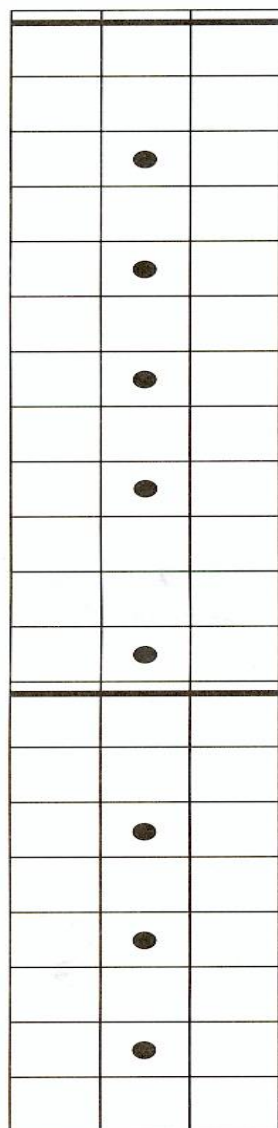


Figura 8: Relação entre a série harmônica e a localização dos harmônicos na corda do baixo elétrico, de acordo com a sua divisão. Exemplo com utilização de harmônicos artificiais. (Pastorius, 1985, p. 26)

## Natural bass harmonics

E A D G



— D G C F (8va)

— B E A D (8va)

— G# C# F# B

— E A D G

— B E A D

— G# C# F# B

— E A D G (8vb)

↓  
Same as  
lower octave

Figura 9: Localização dos harmônicos naturais na escala do baixo elétrico (Pastorius, 1985, p. 28)

A linha de baixo da figura a seguir (fig. 3) pertence à música *Okonkole y Trompa*, que é tocada em ostinato. Nesta composição, fica sugerida uma textura harmônica formada pelas notas ré, sol, lá, mi. Estas notas tocadas em forma de harmônicos constroem uma célula melódica/rítmica. Com essa abordagem, fica demonstrada a

incorporação dos harmônicos na condução da linha de baixo, para além do tradicional pizzicato.

## Okonkole y Trompa

Jaco Pastorius

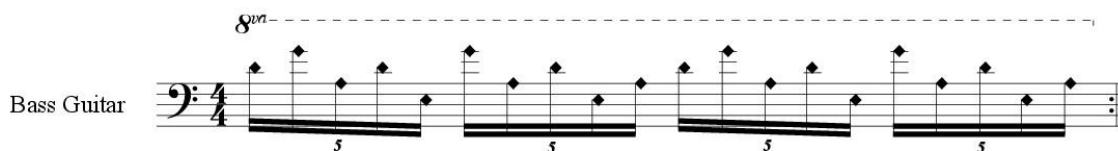


Figura 10: Transcrição da linha de baixo da composição *Okonkole y Trompa* de Jaco Pastorius (Transcrição minha a partir da gravação)

Fonograma editado da composição *Okonkole y Trompa* :

Arquivo de áudio – faixa 1

Na música *Continuum*, o primeiro grupo de notas tocadas simultaneamente, já no primeiro compasso, são exclusivamente harmônicos extraídos sob o quarto traste do baixo elétrico, nas cordas Sol, Ré e Lá (fig. 4). Esses harmônicos constroem, junto à nota pedal mi, o acorde E 6/9, que é o acorde em torno do qual a composição é construída, ou seja, o uso dos harmônicos ganha aqui um nível maior de complexidade em relação ao uso enquanto *single note*, deixando de ser usadas como notas de embelezamento melódico e passando a formar acordes, inclusive com notas da estrutura superior.



Figura 11: Excerto da transcrição da composição *Continuum* de Jaco Pastorius (Malone, 2002, p. 13)

Fonograma editado da composição *Continuum* :

Arquivo de áudio – faixa 2

Como um compêndio da utilização de harmónicos no baixo eléctrico, apresento a transcrição de trecho da composição de Pastorius *Portrait of Tracy* , onde se observa a utilização de harmónicos nas formas *single note*, harmónicos naturais, artificiais<sup>22</sup>, e em forma de acordes, em conjunto ou não, com notas convencionalmente extraídas.

Os acordes cifrados refletem, como descrito pelo autor abaixo da transcrição, uma harmonia implícita (*implied harmony*). Neste caso, como não são executadas todas as notas do acorde, a cifragem é feita com base no contexto harmónico. O procedimento se dá através da análise do trecho musical em questão, identificando assim quais seriam as notas implícitas. A análise de cada acorde isoladamente, seria uma metodologia inconclusiva, uma vez que é comum na execução de acordes no baixo eléctrico, a formação de *voicings* com a omissão de notas do acorde básico.

<sup>22</sup> A classificação dos harmónicos como naturais ou artificiais, se dá de acordo com a forma técnica de execução, e será discutida em um tópico específico.

15va

loco

mf

Harm. - - - - -  
let ring throughout

5 3 4 3 5 3 4 3 5 3 4 7 12 0 2

3

Melody 0:07

Cmaj7 Gmaj7 Emaj9 Cmaj9

H.H.

8va

4 3 6 4 3 5 2(6) 4 4 3 0 0 2

\*Harmonics are indicated by upstem diamonds and sound 2 oct. higher than written, unless otherwise indicated.

\*\*Chord symbols represent implied harmony.

†Harp harm. played by fretting 2nd fret with 1st finger and extending 4th finger over 6th fret wire.

Figura 12: Excerto da transcrição da composição *Portrait of Tracy* de Jaco Pastorius. (Scharfglass, 2002, p. 78)

Fonograma editado da composição *Portrait of Tracy*:

Arquivo de áudio – faixa 3

Conforme exposto até o momento, fica claro tratar-se de uma reformulação nas convenções, o uso desta abordagem musical dos harmônicos e acordes no baixo elétrico. Não obstante, na obra de Pastorius essa abordagem é presente não apenas como indícios de uma nova prática, mas apresenta-se de forma explícita e volumosa, como foi demonstrada pelas análises dos trechos musicais constantes aqui e pelos fonogramas das composições anexadas. A atenção dada ao contexto musical desta utilização, evidenciando a formação de acordes, melodias e linhas de baixo, demonstrou o potencial deste recurso para a composição e arranjo desenvolvidos por Jaco Pastorius.



Também foi intuito, através das entrevistas e depoimentos apresentados, justificar a colocação de Pastorius como um ponto de partida para o desenvolvimento do meu estudo sobre a utilização, no baixo elétrico, das técnicas estendidas de harmônicos e acordes.

Relativamente à utilização destas técnicas estendidas nas performances atuais de temas do repertório associado ao Jazz brasileiro<sup>23</sup>, os baixistas desenvolveram interpretações peculiares. A utilização de harmônicos e acordes na execução do baixo elétrico, como uma continuidade do trabalho pioneiro - como defendido neste trabalho - de Jaco Pastorius, é partilhada com outras práticas musicais, nomeadamente, os ritmos associados à Música Popular Brasileira.

No tópico a seguir, abro espaço para abordar historicamente a utilização do baixo elétrico e das técnicas estendidas na prática do instrumento no Brasil, a “atividade cooperativa” (becker, 2010) e o “conhecimento partilhado” (ib.) para a consolidação de uma estética, e as suas características.

O objetivo desta vertente histórica é destacar uma linha estética de execução do baixo elétrico que se desenvolveu no Brasil, e que traz um diálogo com dois diferentes “mundos da arte” (Becker, 2010), nomeadamente o Jazz e a Música Popular Brasileira.

Relativamente à interpretação dos ritmos usados nos gêneros populares brasileiros no instrumento, e às primeiras influências jazzísticas, são estabelecidas as contribuições do baixista Luisão Maia como pioneiras e principais influências das gerações seguintes. Seguindo uma linha cronológica, são citados baixistas influenciados por Luisão Maia, suas contribuições, a influência do Jazz e a consolidação de um Jazz Brasileiro.

Posteriormente nesta mesma vertente histórica, se identifica uma “intromissão” neste legado, através da influência significativa, declarada pelos próprios baixistas, da música de Jaco Pastorius. Neste momento do contexto histórico, é que defino um grupo de músicos e obras como estudo de casos, delimitando portanto, através de um perfil estilístico-técnico, baixistas possuidores de um mesmo direcionamento

---

<sup>23</sup> Termo que vem sendo discutido em âmbito acadêmico, e que encontra respaldo, dentre outros, nos textos de Acácio Piedade, que o aborda sob a perspectiva da fricção de musicalidades. (Piedade, 2005)

estético<sup>24</sup> evidenciado em seus depoimentos e em suas performances. Enquadrando-os segundo a visão teórica de Howard Becker (2010):

“Membros de uma rede de indivíduos cuja actividade cooperativa, organizada através do conhecimento partilhado dos meios necessários à realização de determinado trabalho, produz o tipo de obras de arte pelas quais o mundo artístico é reconhecido.” (Becker, 2010, p. 54)

Lembrando que Becker salienta que “o grau de cooperação necessário entre os próprios artistas variam de um mundo da arte para outro” (Becker, 2010, p.72), o elo cooperativo investigado aqui diz respeito a um grupo que partilha certas convenções para exercer seu ofício: “A posse de uma cultura profissional, portanto, caracteriza um grupo de participantes que utiliza certas convenções para exercer o seu ofício artístico” (Becker, 2010, p. 75)

### **3.2 – Vertente histórica da utilização do baixo elétrico na música popular brasileira**

Contextualizando a adoção do baixo elétrico na música popular brasileira, a introdução do instrumento na formação dos grupos musicais seguiu a tendência norte americana, sendo apresentada como uma alternativa prática à utilização do contrabaixo. Muito maior, mais frágil e de difícil manutenção (Brewer, 2003, p.290), o contrabaixo cede espaço para este novo instrumento, com corpo sólido, reduzido em tamanho, e com trastes no braço para facilitar a afinação das notas (Bacon, 2001, p. 54).

Segundo o baixista e investigador Jorge Pescara (2008):

“Na transição para o baixo elétrico, os instrumentistas utilizaram uma adaptação da técnica do acústico, apresentando, até então, pouca inovação realmente representativa. Porém, isso mudou com o contrabaixista carioca Luisão Maia e seu *debut* no baixo elétrico.” (Pescara, 2008, p.82)

---

<sup>24</sup> “O valor estético nasce da convergência dos pontos de vista dos participantes de um mundo da arte.” (Becker, 2010, p.129)

A partir da década de 1960, o uso do baixo eléctrico se popularizou no Brasil:

“No Brasil o baixo eléctrico foi introduzido na década de 60 substituindo gradativamente o baixo acústico, muito comum em bandas de baile, orquestras e trios de Jazz-Bossa Nova. Nesta época os baixistas mais atuantes eram Chú Viana, Sabá, Capacete, Boneca, Bandeira, Luis Chaves, Sérgio Barroso, Tião Neto, Bebeto, Azeitona, Théo de Barros, Tião Marinho, Fernando Marinho e Manuel Gusmão, todos baixistas acústicos. Houve certa resistência por parte dos músicos, porém com o passar do tempo a aceitação foi cada vez maior e o contrabaixo eléctrico passou a figurar nos movimentos musicais mais importantes da época, ou seja, grandes festivais de música da TV Record, Tropicália (conceituada pela intelectualização e pelo despontar das cabeças pensantes na cultura musical brasileira), Jovem Guarda (e a junção da MPB com o Rock'n Roll), Bossa Nova (e mútua troca de influências com o Jazz norte-americano), etc.” (Pescara, 2008, p. 81-82)

As células rítmicas de condução, influenciadas pelos ritmos brasileiros foram sendo desenvolvidas pelos baixistas, criando um vocabulário nacional para a performance no instrumento. O baixista Luizão Maia (1945 - 2005) foi o idealizador de várias células rítmicas utilizadas no baixo eléctrico para a condução do samba e de outros gêneros musicais associados à MPB:

“Luizão colocou swing e molho nos grooves da MPB, com inclusão de ghost notes nas levadas de samba e fragmentos de condução de jazz na música brasileira. Seu extenso trabalho em shows e gravações, principalmente os discos de Elis Regina são prova fiel deste fato.” (Pescara, 2008, p. 82).

O baixista Arthur Maia afirma a importância de Luizão Maia para a formação de uma “escola” do baixo eléctrico na Música Popular Brasileira:

“Meu primeiro contato com o samba no contrabaixo foi vendo meu tio tocar baixo, sou sobrinho do Luizão Maia, pra mim o pai do baixo, meu pai de baixo, baixo não só do samba mas da MPB, e eu cresci ouvindo o Luizão tocar (...), aquela pegada do Luizão (...), na verdade eu entendi o quanto ela modificou o sotaque da música brasileira” (Castanheira, 2016)

Outros baixistas de renome da música popular brasileira também já deram seus depoimentos a respeito da importância de Luizão Maia, colocando-o como um marco na história do baixo elétrico no Brasil, um ponto de partida para o estudo do instrumento, com sotaque brasileiro. Jorge Helder, baixista da banda de Chico Buarque coloca:

“Meu método foi Luizão Maia, eu acho que todo mundo fala isso, todo baixista fala isso, mas é inevitável, porque eu, onde o Luizão tocava, aqui no Rio, eu ia. Esse eu acho que foi a maior escola, esse foi o meu melhor método. ”  
(Castanheira, 2016)

Bororó, baixista e compositor diz:

“Olha, as minhas influências, vamos dizer assim, bom, primeiro lugar foi o Luizão Maia. (...) ouvi muito o Luizão Maia. Luizão Maia é o nosso mestre (...), assim como é o mestre, acredito, de todos os contrabaixistas. ”  
(Castanheira, 2016)

A partir da década de 1970 com o trabalho de Sizão Machado junto ao grupo Sururu de Capote, adaptando os ritmos brasileiros para a execução no baixo elétrico, o instrumento ganhou ainda mais notoriedade no meio musical popular do Brasil:

“Durante a transição dos anos 1960 para 1970 os baixistas acústicos continuaram a sua trajetória, enquanto outros migravam para o baixo elétrico. A essa altura, uma nova geração de baixistas elétricos nascia no país. Seguindo os passos de Luizão, surge Sizão Machado, paulistano convicto, que atuou ao lado de Milton Nascimento, Chico Buarque de Hollanda, Ivan Lins, Joyce, Batacotô, Djavan e Elis Regina. Sizão Machado desenvolveu um verdadeiro dicionário de levadas e grooves afro-brasileiros em seus discos com Djavan e a banda Sururu de Capote”. (Pescara, p. 83)

Com a influência do jazz na música popular brasileira, os grupos de música instrumental, que “mesclavam” essas duas práticas musicais, começaram a desenvolver a forma de tocar consolidada com o nome Jazz Brasileiro.

Sizão Machado: “Eu queria tocar samba que nem o Paul Jackson, que nem o James Jamerson, e, o Luizão junto. Isso tudo formou um outro negócio, uma terceira coisa, que depois misturou com outras, enfim a música, eu acho que ela veio se “embolando”. ” (Randi, 2016)

Citando Paul Jackson<sup>25</sup>, James Jamerson<sup>26</sup> e Luisão Maia, Sizão Machado assume esse ecletismo na elaboração das suas performances. Se identifica portanto, um direcionamento musical que dialoga com dois “mundos da arte” (Becker, 2010)). O baixista manifesta como influências o *Jazz-Fusion* e o *Soul-R&B-Funk* norte-americanos, representados pelos dois primeiros músicos citados, e as linhas de baixo elétrico da música popular brasileira, que tem como referência Luisão Maia.

Com exceção à utilização efêmera do baixo elétrico na Bossa Nova (associada ao Jazz Brasileiro) durante os anos 60, na década de 1970 a banda Azimuth (1973), que utilizava o baixo elétrico na sua formação instrumental, já apresentava composições<sup>27</sup> esteticamente enquadradas na proposta do Jazz Brasileiro. Também foi assim com algumas composições<sup>28</sup> do grupo Boca Livre (1978), do baixista Maurício Maestro “(...) discípulo de Pastorius (...)” (Pescara, 2008, p. 82). Já na década de 1980, grupos como *High Life* (1985) do baixista Nico Assumpção (1954 - 2001), e a banda Cama de Gato (1982), com Arthur Maia (1963) “(...) com sua sonoridade Jaco Pastorius/Marcus Miller (...)” (Pescara, 2008, p. 84) – sobrinho de Luizão Maia – no baixo, estão entre as referências. Também é importante citar o baixista Cláudio Bertrami (grupo Medusa, 1981), que junto a Heraldo do Monte, membro fundador do icônico grupo Quarteto Novo, divulgou o

---

<sup>25</sup> Paul Jackson é um renomado baixista norte-americano associado ao gênero jazz-fusion que, entre outros trabalhos, tocou com o pianista Herbie Hancock, gravando os discos *Head Hunters* (Hancock, 1973) e *Thrust* (Hancock, 1974)

<sup>26</sup> James Jamerson era o baixista contratado pela gravadora norte-americana Motown, especializada em Soul Music, Rythm & blues e Funk. Jamerson participou de gravações com artistas como Stevie Wonder, Aretha Franklin e The Jackson Five, entre outros.

<sup>27</sup> Cfr (álbuns): Azimuth (1975); *Light as a Feather* (1979); *Águia não Come Mosca* (1977).

<sup>28</sup> **Ouvir** o álbum homônimo do ano 1979.

uso do baixo fretless no Brasil (popularizado mundialmente por Pastorius), e o Jazz Brasileiro.

Os baixistas destes grupos de Jazz Brasileiro da década de 1980 consolidavam o estilo de execução musical que agrega às suas interpretações, além das práticas musicais populares brasileiras, a influência na forma de tocar de baixistas norte-americanos, notoriamente Jaco Pastorius<sup>29</sup>. Utilizando técnicas de condução e improvisação jazzísticas, ganha destaque a incorporação das técnicas estendidas na performance, nomeadamente o uso de harmônicos e acordes.

O renomado baixista Thiago Espírito Santo, em entrevista no canal digital da tradicional revista brasileira especializada em baixo elétrico e contrabaixo, *Cover Baixo*, responde à questão: “Como você enxerga a influência de Jaco Pastorius em outros baixistas e a sua contribuição para a música em geral?”

Thiago Espírito Santo: “Aqui no Brasil a gente tem o pipoquinha (Michael), tem coisa do Jaco; o Arthur Maia tem coisa do Jaco, Nico Assumpção tem coisa do Jaco; meu pai (Arismar do Espírito Santo) tem coisa do Jaco. O Jaco foi o cara que marcou todo mundo. (...) Tem várias vertentes, samba, rock, pop, ele conseguiu influenciar muita gente. Você escuta hoje o forró, os baixistas cheios de levadas, de ghost notes, o som médio, aí você fala: olha só que legal, vai muito além!” (Cover Baixo, 2017)

Em sua resposta, Thiago Espírito Santo seleciona um grupo de baixistas brasileiros que, segundo sua opinião e experiência, possuem influência da música de Pastorius em suas performances. Podemos entender esta influência sob uma perspectiva educacional, como o faz o filósofo Howard Becker (2010):

(...) se se considerar o conjunto da obra de um artista ou de um grupo, à medida que as inovações se vão desenvolvendo (...), aquilo que ele propõe como novo atinge de tal maneira as pessoas que podemos falar de educação de um público. (...) os grandes compositores ensinam a seu público novas possibilidades harmônicas e formas musicais.” (Becker, 2010, p. 78)

---

<sup>29</sup> Transcrições de gravações realizadas por estes baixistas, utilizando harmônicos e acordes, se encontram no terceiro capítulo desta dissertação, fundamentando esta afirmação.

Podemos ainda constatar a influência de Jaco Pastorius na performance desse grupo de baixistas através das performances dos mesmos, do repertório de composições do baixista norte-americano. Estas performances são uma forma de reconhecimento dessa influência, evidenciam a dedicação dos baixistas brasileiros ao estudo da linguagem idiomática de Pastorius, e prestam um tributo, afirmando a importância de sua obra.

“Essas pessoas fazem de algum modo o esforço comum de partilharem seu interesse por convenções inovadoras e torná-las mais conhecidas, ou pelo menos de encorajar a sua viabilidade como um dos recursos possíveis de uma arte.”  
(Becker, 2010, p. 78).

Apresento a seguir, gravações de tributos prestados por baixistas brasileiros citados neste trabalho à obra musical de Jaco Pastorius. As gravações consolidam a argumentação exposta acerca da estreita relação existente, relativamente à influência estética, entre estes baixistas associados ao Jazz Brasileiro.

Composição: *Teen Town* (Pastorius, 1977)

Gravação: *Teen Town* (Maia, 2000)

Baixista: Arthur Maia

Arquivo de áudio – faixa 4

Essa gravação da música *Teen Town* (Pastorius, 1977), esta registrada no álbum *Black Fusion Band* (Maia; Bullock, 2000) gravado pelo baixista Arthur Maia em parceria com o guitarrista japonês Hiram Bullock, amigo pessoal de Jaco Pastorius.

Composição: *Liberty City* (Pastorius, 1981)

Gravação: *Ney Conceição e Mestrinho ( Jaco Pastorius )* (Del Duca, 2014)

Baixista: Ney Conceição

Arquivo de áudio – faixa 5

Esta é uma inusitada versão da composição *Liberty City* (Pastorius, 1981), onde a formação instrumental é composta pelo baixo elétrico e o acordeon.

Composição: *Pastorius's Victory* (Espírito Santo, 2014)

Gravação: *Pastorius's Victory* (ib.)

Baixista: Thiago Espírito Santo

Arquivo de áudio – faixa 6

Neste registro de *Pastorius's Victory* (ib.) , Thiago Espírito Santo homenageia o baixista Jaco Pastorius, criando uma composição para baixo solo utilizando predominantemente harmônicos e acordes.

#### **4 – Casos concretos do uso das técnicas estendidas de harmônicos e acordes no baixo elétrico**

Neste Capítulo são apresentados exemplos de fonogramas, transcrições e análises musicais elaboradas por mim, contemplando a utilização de harmônicos e acordes no baixo elétrico. São também expostos aspectos técnicos sobre a execução musical dos acordes e harmônicos em instrumentos de cordas, com referências à bibliografia específica. Procuro assim ilustrar as potencialidades, e algumas características das técnicas estendidas que recorrem aos harmônicos e acordes na performance no baixo elétrico.

A cifragem dos acordes foi realizada por mim, exceto onde indicado, e reflete a harmonia implícita pelos voicings dos acordes. Esta cifra tem aqui, a função analítica, colaborando para a elucidação do contexto harmônico, assim como para a contextualização do uso de harmônicos e acordes no baixo elétrico na interpretação de uma composição.



A variedade de exemplos e nomes de instrumentistas citados aqui, vem de encontro a um dos objetivos específicos desta dissertação, que é evidenciar uma determinada “rede de cooperação” (Becker, 2010) que se estrutura à partir de um “conhecimento partilhado” (ib.). Neste caso, juntamente à exposição de casos concretos de utilização de harmônicos e acordes no baixo elétrico, ficam evidentes os baixistas que legitimam esta rede.

#### **4.1 – Harmônicos**

A utilização de harmônicos no baixo elétrico, enquanto técnica estendida, trata não apenas do seu emprego enquanto efeito sonoro ou variação timbrica. Esta técnica, no contexto da prática estudada aqui, é protagonista na construção harmônica, quer seja de uma composição, ou de uma linha de condução no baixo elétrico.

É também possível a utilização dos harmônicos para a execução de melodias. Com esse recurso, tornam-se acessíveis regiões sonoras com frequências além da tessitura convencional do instrumento.

A inclusão de harmônicos entre as notas dos acordes, complementando-os, é outro caso analisado aqui. O baixista, tocando convencionalmente a nota mais grave de um determinado acorde, pode executar simultaneamente, ou em arpejo, as demais notas deste (3ª, 5ª, 7ª), ou mesmo suas tensões (9ª, 11ª, 13ª), em forma de harmônicos.

Os harmônicos extraídos no baixo elétrico podem ser de dois tipos, naturais ou artificiais. Embora a técnica utilizada para a obtenção dos harmônicos no baixo elétrico seja semelhante à técnica da guitarra, o instrumento possui suas peculiaridades. O baixo elétrico possui uma escala longa, cordas de maior diâmetro, e com afinação uma oitava abaixo. Estes fatos fazem com que seus harmônicos soem em outra faixa de frequência e, portanto, com um timbre característico, com destaques para a projeção e sustentação do som.

A técnica de execução, para a obtenção dos harmônicos no instrumento, é descrita em vários métodos de ensino de instrumentos de corda de forma semelhante. Segundo Anthony Glise, em seu método de ensino da guitarra clássica:

Harmónicos naturais:

*“(...) the left hand will simply touch the string directly above the fret (not behind it, as when playing a normal note), and to release the left-hand fairly quickly to allow the string to vibrate.”* (Glise, 1997, p.124)

Harmónicos artificiais:

*“(...) add the right hand (playing the notes as harmonics twelve frets above the left-hand notes. (...) the harmonics are touched with i and plucked with a. This leaves p free to play the bass, and m free to play any middle voices.”* (Glise, 1997, p.125)

Outra forma técnica para a obtenção dos harmónicos artificiais é tocando os harmónicos com o polegar e pulsando a corda com o indicador ou anular, como faz Jaco Pastorius.

Este influente baixista, Jaco Pastorius, desenvolveu uma técnica pessoal para a obtenção dos harmónicos artificiais, que difere dos métodos convencionais. O que Pastorius faz é substituir, para a obtenção dos harmónicos artificiais, o dedo indicador da mão direita pelo polegar, pulsando a corda com o indicador:

*“You can also produce artificial harmonics on the bass in one of two ways: One way is by lightly stopping the string with the thumb of your picking hand while you pluck the string with your first finger at various lengths of the string. (...) Jaco employed this technique to great success on Weather Report’s “Birdland”. (...) “The other method of producing artificial harmonics is by actually holding down the string with the index finger to play the harmonic. This device, of course, was used by Jaco in his brilliant harmonics showcase, “Portrait of Tracy”. “* (Peterson, 2010, p. 32)

Samuel Adler , em seu livro *the Study of orchestration*, trata de forma minuciosa a produção de harmônicos nos instrumentos de corda.

*“To this point in our discussion, we have dealt with that series of pitches which is produced either by the open string, or those sounded by fingers pressing the string tightly against the fingerboard. Two other series of notes exist and can be performed easily on all string instruments. The first series is called natural harmonics, which are overtones of an open string produced by touching the string lightly at various points called nodes. Every pitch produced on a sounding body, whether a string, as in this case, or a vibrating air column, is a combination of the fundamental and overtones. These are usually heard as a single or composite tone. The overtones, which give individual color or timbre to the fundamental, can be isolated from the fundamental on a string instrument by touching the string lightly at different nodes. Therefore, when we lightly touch the A-string of a viola halfway between the nut and the bridge, we prevent the string from vibrating as a whole. The vibrating lengths are now the two halves of the string, each sounding an octave higher than the string itself (ratio 2:1). It must be noted here that in theory it does not matter whether we draw the bow on the nut or the bridge side of the node, since either half of the string will give us the higher octave result.” (Adler, 1989, p. 46)*

Adler também apresenta uma tabela dos harmônicos naturais obtidos, pressionando levemente a corda do contrabaixo nas diferentes regiões possíveis. O baixo elétrico possui a mesma afinação, portanto, a localização dos harmônicos é idêntica.

## The Study of Orchestration

### Double Bass



Figura 13: Tabela de localização dos harmônicos no contrabaixo. (Adler, 1989, p.50)

Quanto aos harmônicos artificiais, o livro de Adler descreve a técnica de obtenção utilizando apenas a mão esquerda. A mão direita, neste caso, somente pulsa a corda de forma convencional. Apesar do autor colocar como uma impossibilidade a execução destes harmônicos no contrabaixo, devido ao comprimento da escala, no baixo elétrico essa execução é perfeitamente possível<sup>30</sup>.

*"The second type of harmonics, artificial harmonics, produce the same flutey, silvery sound as the natural harmonics, but are manufactured rather than simply stopped on the open strings. On the violin and viola, the way to produce artificial harmonics is by stopping a pitch with the first finger and at the same time lightly touching a node a fourth above with the fourth finger. This produces a pitch two octaves above the stopped pitch. On the cello, this can be accomplished by using the thumb to stop the tone, while the node a fourth above is touched by the third or fourth finger. Double bass artificial*

<sup>30</sup> Ver *Portrait of Tracy* (Pastorius, 1976).

*harmonics are not recommended, even though some contemporary composers have called for them in solo music. The stretch of the hand makes it most impractical for clean performance. The node a fourth above the stopped pitch has been found to be most practical, and it is suggested that this manner of securing artificial harmonics be adopted for orchestral performance.” (Adler, 1989, p. 50)*

A seguir, apresento fonogramas, transcrições e análises de casos concretos da utilização dos harmônicos com a abordagem que foi descrita, incorporando-os à prática musical como complementação da harmonia ou através da execução da melodia. Coloco em evidência a consistência dessa abordagem musical através de referência a performances de músicos já citados nesse trabalho.

#### **4.1.1 - Casos concretos de utilização de harmônicos naturais e artificiais no baixo elétrico:**

No início da composição *Amerika* (Pastorius, 1984), o baixista Jaco Pastorius executa uma sequência com vários harmônicos tocados simultaneamente. Em grupos de dois ou três sons, esses acordes formam uma progressão harmônica, complementando as notas fundamentais dos acordes, pulsadas convencionalmente (2:58min – 3:03min)). Essa progressão, do tipo II-V, funciona como introdução para a melodia. A transcrição mostra, em forma de cifra, a qualidade dos acordes formados.

Composição: *Amerika* (Pastorius, 1984) - Introdução

Gravação: *Jaco Pastorius bass solo at Live Under the Sky 1984* (Goldmenber123, 2007)

Baixista: Jaco Pastorius

Arquivo de áudio – faixa 7

# Amerika

Jaco Pastorius

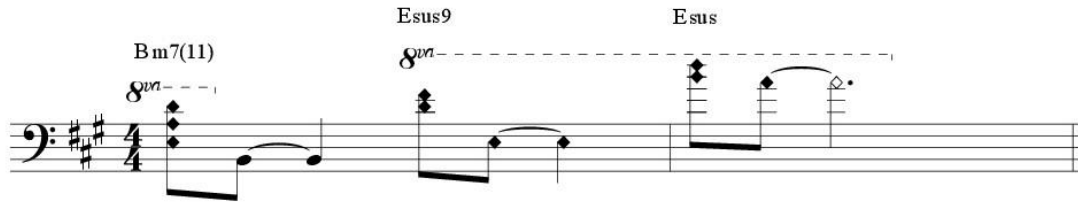


Figura 14: Transcrição minha da introdução da composição *Amerika* (Pastorius, 1984).

Na sequência da gravação, Pastorius executa a melodia da música *Amerika* fazendo uso dos harmônicos artificiais (3:04min – 3:17min). Se destaca a técnica peculiar de mão direita, com o uso do polegar, para a obtenção deste tipo de harmônico. As notas extraídas desta forma, soam duas oitavas acima da nota pulsada convencionalmente na mesma localização no braço do baixo elétrico.

Composição: *Amerika* (Pastorius, 1984) - Melodia

Gravação: *Jaco Pastorius bass solo at Live Under the Sky 1984* (Goldmenber123, 2007)

Baixista: Jaco Pastorius

Arquivo de áudio – faixa 8

# Amerika

Jaco Pastorius

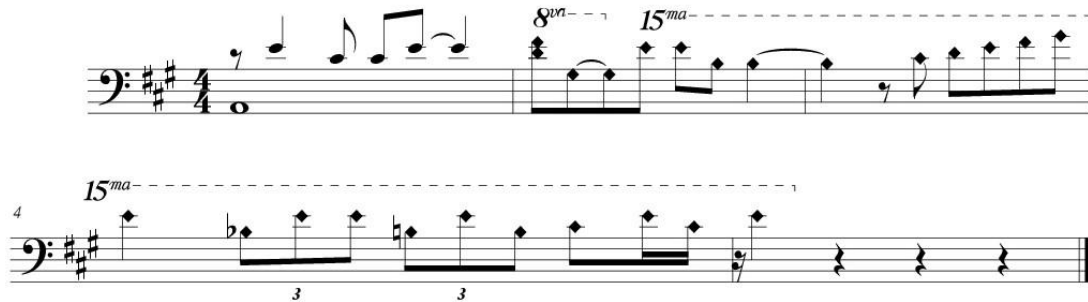


Figura 15: Transcrição minha de excerto da melodia da composição *Amerika* (Pastorius, 1984)

Com influência de Pastorius, o baixista brasileiro Arthur Maia, em composição de sua autoria, intercala o uso de harmônicos e notas convencionalmente pulsadas. No trecho musical transcrito, os harmônicos formam a melodia, e as notas convencionais formam a linha de condução do baixo. A linha melódica formada pelas notas convencionais, delineiam o acorde A7 (Lá maior com sétima menor), e a figura rítmica associada a mesma, é característica do estilo de execução de Pastorius<sup>31</sup>.

Composição: *B12* (Maia, 1996)

Gravação: *B12* (Maia, 1996)

Baixista: Arthur Maia

Arquivo de áudio – faixa 9

<sup>31</sup> Crf: *The Chicken, Come on Come Over, Barbary Coast*.

## B12

Arthur Maia



Figura 16: Transcrição minha de excerto da composição *B12* (Maia, 1996)

Usados em forma de padrão rítmico, os harmônicos podem constituir células rítmicas, podendo caracterizar assim um determinado estilo ou gênero musical. São estes os casos expostos a seguir.

### 4.1.2 - Casos concretos de acompanhamento com a utilização de harmônicos no baixo elétrico:

Composição: *Mulher Rendeira* (Domínio Público)

Gravação: *Mulher Rendeira* (Conceição; Silva, 2000)

Baixista: Ney Conceição

Arquivo de áudio – faixa 10

A composição *Mulher Rendeira*, de domínio público, é interpretada nessa versão, como um Baião, no tom de Fá maior. Na introdução, o baixista Ney Conceição executa convencionalmente a célula rítmica característica do estilo, complementando-a com harmônicos naturais, todos extraídos sob o quinto traste do instrumento (a scordatura é a convencional para o baixo elétrico). Estas notas em conjunto, criam um pedal sobre o acorde Ré menor, sendo os harmônicos das notas Dó e Sol, respectivamente, a sétima e décima primeira do acorde.



A abordagem musical de Ney Conceição nesta performance, é similar à execução de Jaco Pastorius na Música *Okonkole y Trompa* (Pastorius, 1976), Já analisada neste trabalho. A apropriação e adaptação desta técnica ao gênero musical Baião, é mais um exemplo da influência da musica de Pastorius, na performance dos baixistas brasileiros.



Figura 17: Transcrição minha, da linha de baixo com harmônicos, utilizada na introdução da composição *Mulher Rendeira* (Domínio Público) pelo baixista Ney conceição.

Performance semelhante tem o baixista Thiago Espirito Santo na versão de Gabriel Grossi para a música *Sete Anéis* (Gismonti, 1996). No trecho transcrito, Thiago Espirito Santo interpreta a célula rítmica do Baião, fazendo uso de harmônicos naturais, junto a tradicional linha de execução da fundamental do acorde (2:01min – 2:15min). Analisando a função dos harmônicos, relativamente à construção dos seus respectivos acordes, se identificam:

Primeiro compasso: acorde G6 – Harmônicos Si e Ré, respectivamente terça maior e quinta justa.

Segundo compasso: Acorde G-B – harmônicos Si e Ré, respectivamente terça maior e quinta justa.

Terceiro compasso: Acorde C6-9 – harmônicos Si e Ré, respectivamente sétima maior e nona maior.

Oitavo compasso: Acorde G (Sol maior) – harmônicos Si e Ré, respectivamente terça maior e quinta justa.

Composição: *Sete Anéis* (Gismonti, 1996)

Gravação: *Sete Anéis* (Grossi, 2007)

Baixista: Thiago Espírito Santo

Arquivo de áudio – faixa 11

**Sete Anéis**

Egberto gismonti

7

Figura 18: Transcrição minha, de excerto da linha de baixo com harmônicos, de Thiago Espírito Santo, para a composição *Sete Anéis* (Gismonti, 1996))

O caso seguinte é um exemplo de condução de baixo elétrico no Samba com utilização de harmônicos e acordes. Arthur Maia intercala acordes compostos por notas pulsadas convencionalmente, e acordes compostos por harmônicos. Analisando a harmonização proposta, fica sugerida a progressão harmônica:

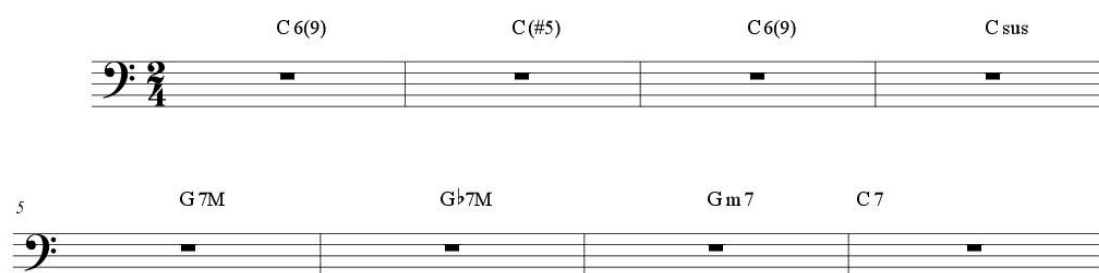


Figura 19: Transcrição minha de excerto da harmonia da composição *Besteira* (Maia, 1996)

Composição: *Besteira* (Maia, 1996)

Gravação: *Besteira* (Maia, 1996)

Baixista: Arthur Maia

Arquivo de áudio – faixa 12



Figura 20: Transcrição minha de excerto da composição *Besteira* (Maia, 1996)

## 4.2 – Acordes

O uso da palavra acorde, neste projeto, será feito para designar o conteúdo harmónico musical descrito como se segue:

*“The simultaneous sounding of two or more notes. Chords are usually described or named by the intervals they comprise, reckoned either between adjacent notes or from the lowest (...).”* (Sadie, 2001, p.763)

*“In most types of popular music, chords are generally regarded as belonging to the accompaniment part of this melody/accompaniment dualism.”* (Tagg, 2003, p. 521-522)

A execução de acordes no baixo eléctrico será estudada, em dois tópicos: acompanhamento rítmico/harmônico por meio de acordes ou *chord comping*, e a técnica de execução simultânea de harmonia e melodia ou *chord melody*.

#### **4.2.1 - Casos concretos da técnica de chord comping no baixo eléctrico:**

O fonograma da composição *Lamentos* (Pixinguinha, Moraes, 1928), registrado no álbum *Cordas Vocais*, do baixista Jorjão Carvalho, é um exemplo de acompanhamento utilizando acordes formados por tríades e tétrades, no baixo eléctrico. Apresento um trecho manuscrito<sup>32</sup> pelo próprio baixista, do arranjo de *chord comping* para este choro de Pixinguinha. A gravação, editada, se inicia na parte A (canto) da transcrição.

Composição: *Lamentos* (Pixinguinha; Moraes, 1928)

Gravação: *Lamentos* (Carvalho; Montezuma, 2008)

Baixista: Jorjão Carvalho

Arquivo de áudio – faixa 13

---

<sup>32</sup> Esta transcrição ainda não havia sido revisada quando eu, enquanto aluno de Jorjão Carvalho, à época, a recebi. Se percebe um erro logo no segundo compasso da partitura, onde o bemol se encontra notado em frente a nota Dó. Obviamente a nota bemolizada é na verdade Si. Fato curioso foi ter sido eu, durante uma aula, a alertá-lo sobre o fato, que foi corrigido posteriormente.



Figura 21: Transcrição da trecho da condução do baixo com acordes, de Jorjão Carvalho, para a composição *Lamentos* (Pixinguinha, Moraes, 1928)

O baixista Nico Assumpção, em sua composição *Paca Tatu Cotia Não* (Assumpção, 2001), opta pelo acompanhamento por acordes no baixo elétrico. Na construção dos acordes, transcritos abaixo, se observa a ênfase dada ao uso da terça e da sétima, que são as notas mais importantes para a classificação de um acorde. Nota-se também que se trata de uma cadência de acordes dominantes, com a presença de um dominante substituto, além da condução das vozes por semitom, comum neste tipo de cadência.

Composição: *Paca Tatu Cotia Não* (Assumpção 2001)

Gravação: *Paca Tatu Cotia Não* (Assumpção; Faria; Cheib, 2001)

Baixista Nico Assumpção

Arquivo de áudio – faixa 14

## Paca Tatu Cotia Não



Figura 22: Transcrição minha, de excerto da condução do baixo com acordes, na composição *Paca Tatu Cotia Não* (Assumpção, 2001), realizada por Nico Assumpção.

Na versão de *Eu Sei que Vou te Amar* (Jobim, Moraes, 1959), do grupo Três, Nico Assumpção utiliza tensões na construção dos *voicings* de seus acordes no baixo elétrico. Se evidencia, neste caso concreto, a utilização da técnica de baixo pedal com corda solta (nota Mi), acorde suspenso, e, nomeadamente, as tensões nona menor, décima primeira aumentada e décima terceira.

Na transcrição da introdução, no quarto compasso, utilizo o conceito de harmonia implícita para cifrar o acorde. Este acorde é formado pelas notas da escala diminuta tom-semitom.<sup>33</sup>

Composição: *Eu Sei que Vou te Amar*

Gravação: *Eu Sei Que Vou Te Amar* (Assumpção; Faria ; Cheib, 2001)

Baixista: Nico Assumpção

Arquivo de áudio – faixa 15

<sup>33</sup> Utilizo como referencia para a utilização dessa nomenclatura o livro do pianista Mark Levine *The Jazz Piano Book* (1989).

## Eu Sei que Vou te Amar



Figura 23: Transcrição minha, dos acordes executados no baixo elétrico na introdução de *Eu Sei que Vou te Amar* (Jobim, Moraes, 1959), por Nico Assumpção.

### 4.2.2 - Casos concretos de utilização da técnica *chord melody* no baixo elétrico:

São apresentados agora, exemplos de performances solo no baixo elétrico. Nestes exemplos, os baixistas executam de forma simultânea os elementos musicais harmonia, melodia e ritmo. Embora estas técnicas de execução sejam características no piano ou na guitarra, os baixistas propõem a incorporação deste tipo de performance, enquanto recurso técnico, também no baixo elétrico.

Os casos concretos expostos aqui são exemplificações da utilização desta técnica, aplicada à composições do repertório associado ao Jazz Brasileiro. No capítulo seguinte, será apresentada uma proposta para elaboração “passo a passo” da performance em *chord melody*.

Composição: *Mônica* (Conceição, 2000)

Gravação: *Nosso Trio - Mônica* (Ney Conceição) (Avelar, 2011)

Baixista: Ney Conceição

Arquivo de áudio – faixa 16

Composição: *Sonora* (Maia, 1996)

Gravação: *Sonora* (Maia, 1996)

Baixista: Arthur Maia

Arquivo de áudio – faixa 17

A performance de composições tradicionais do cancioneiro brasileiro, é uma das características comuns nestas performances solo no baixo elétrico. Os novos registros redefinem estas composições, trazendo-as para a contemporaneidade, em que o intérprete as renova no momento da interpretação (Almeida, 2011).

Estas performances solo no baixo elétrico também denunciam um direcionamento musical específico que se enquadra no discurso do jazz brasileiro. Este direcionamento se dá pela articulação de matrizes musicais brasileiras com elementos jazzísticos de execução do baixo elétrico, nomeadamente harmônicos e acordes, difundidos inicialmente pelo baixista Jaco Pastorius. Através de um processo de incorporação dessas influências, os baixistas brasileiros desenvolveram uma forma própria de interpretação. As performances a seguir são exemplos da incorporação destas influências ao repertório musical popular brasileiro.

Composição: *Ave Rara* (Lobo, 1993)

Gravação: *Folha Seca Sessions: Michael Pipoquinha - Ave Rara (Edu Lobo)* (Estúdio Folha Seca, 2016)

Baixista: Michael Pipoquinha

Arquivo de áudio – faixa 18

Composição: *Me Trate Sério* (Moreno, 1970)

Gravação: *Me Trate Sério* (Moreno, 2018)

Baixista: Filipe Moreno

Arquivo de áudio – faixa 19



## **5 – Proposta de abordagem prática contemporânea**

Propor uma forma pragmática de elaboração de performances no baixo elétrico, dentro do perfil estético discutido nesta dissertação, significa antes de mais nada um esforço no sentido de contribuir para o conhecimento desta arte, assim como para que este tipo de obra exista e seja difundida.

Distante do pensamento de instituir uma metodologia para a elaboração destas performances, busco expor os caminhos que segui para obter resultados que considero válidos e viáveis do ponto de vista artístico, ou seja, demonstrar uma visão pessoal do processo. Essa visão envolve dois aspectos que considero fundamentais, sendo eles a experiência profissional enquanto baixista, e a questão do gosto. Ambos os aspectos influem no direcionamento artístico, desde a escolha do repertório até o arranjo final, passando também pela própria performance. Em contrapartida, ferramentas de cunho teórico que vejo como necessárias aqui são o conhecimento de formação de acordes, a análise harmônica e a reharmonização, no sentido de habilitar o baixista na manipulação do conteúdo harmônico e melódico das composições.

Quanto à escolha do repertório, o critério privilegiou composições que, enquadrando-se na delimitação estabelecida pelo Jazz Brasileiro defendida nesta dissertação, possam refletir, quando da comparação entre performances do mesmo tema musical, registradas em diferentes épocas, uma “fricção de épocas”. Este é o termo utilizado por Alexandre Zamith Almeida (Almeida, 2011) para sintetizar sua teoria, que argumenta acerca da contemporaneidade de uma obra musical, de acordo com o contexto da sua performance.

“(...) toda obra, independentemente de sua data de composição, possui uma contemporaneidade. Isto porque a obra é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance. É, portanto, uma contemporaneidade que se funda na contemporaneidade do intérprete, na contemporaneidade do ouvinte e na contemporaneidade do contexto atual que preserva a relevância artística da obra e de sua performance hoje. A obra musical, por conseguinte, se preserva

ao mesmo tempo em que se renova a cada performance, (...). ” (Almeida, 2011, p. 69)

Almeida (2011) argumenta ainda que:

“(...) A obra possui elementos que preservam sua identidade ao pretenderem-se fixos e elementos instáveis que a redefinem a cada performance. Porém, o fato musical não é tão simples: seus elementos e aspectos intrincadamente interatuantes, seus atributos se confundem, (...), torna-se difícil definir a notação como a parte exclusivamente fixa e a performance como a exclusivamente variável. ” (Almeida, 2011, p. 69)

Para que seja possível observar uma fricção de épocas nas performances propostas, relativamente a reformulação das convenções na prática do baixo elétrico, se faz necessário estabelecer alguns parâmetros quanto a seleção do repertório. Desta forma, foram selecionadas composições que possuem características que sejam: Gravações ou regravações a partir de 1960, e não mais recentes que 1990; Regravações posteriores em diferentes épocas; E não menos importante, coloco também como um parâmetro a questão do ‘gosto pessoal’, uma vez que “(...) a reprodução musical envolve também aspectos de integralidade humana, ou seja, questões de ordem ética, política e social. (Kuehn, 2012, p. 13). E ainda, “(...) interpretar está intimamente ligado a compreensão prévia da obra pelo músico interprete”. (Kuehn, 2012, p. 10)

O intuito desta delimitação é evidenciar a contemporaneidade da performance registrada aqui, criando, portanto, fundamentos para afirmar a reformulação das convenções na execução musical no baixo elétrico, quando da comparação técnica e estética com registros anteriores da mesma composição.

“Depois de todos os avanços da pesquisa musicológica, não faz sentido revisitar a música histórica como quem simplesmente vai ao museu. É preciso recriá-la através de interpretações vivas que a tragam para a contemporaneidade. É no momento da sua reprodução que a composição passa por um processo de atualização, cujo alcance ultrapassa em muito a noção de interpretação. ” (Kuehn, 2012, p. 9)

Observados os parâmetros estabelecidos, foram selecionados os temas *Partido Alto* (Bertrami, 1979), *Brigas nunca mais* (Jobim; Moraes, 1958) e *Qui Nem Jiló* (Gonzaga; Teixeira, 1951) para serem registradas neste trabalho, enquanto proposta de abordagem técnica contemporânea.

A composição *Partido Alto* (1979), de autoria de José Roberto Bertrami, lançado no disco *Light as a Feather* (1979) da banda *Azimuth*<sup>34</sup>, da qual é pianista, possui a *lead sheet*<sup>35</sup> registrada no livro de standards de Jazz *Real Book: volume 1* (Vários autores, 2004) (anexo I), e foi regravada por artistas de renome, como Aírto Moreira em 1979 (álbum *Touching You Touching Me*), Flora Purim em 1988 (álbum *The Colours of Life*), e Ney Conceição em 2014 (DVD *O Melhor de José Roberto Bertrami*). A *lead sheet* anexada aqui tem como referência a versão gravada pelo percussionista Aírto. Também se encontram performances da composição registradas em sites da web, de artistas consagrados, como Léo Gandelman em 2011 (Rio das Ostras Jazz & Blues Festival), Paulinho Trompete em 2013 (Studio RJ: Homenagem a José Roberto Bertrami) e a banda *Black Rio* em 2012 (Sesc Brasil – São Paulo).

A célula rítmica do baixo elétrico em *Partido Alto* (Bertrami, 1979), escrita na *lead sheet*, ilustra a convenção na forma de execução do ritmo que possui o mesmo nome. Este fato também torna conveniente a escolha do tema, pois proporciona uma oportunidade de análise comparativa, em relação à elaboração da performance com a incorporação das técnicas estendidas de harmônicos e acordes.

*Brigas Nunca Mais* (Jobim; Moraes, 1958), de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, é um standard dos compositores, uma canção da bossa nova com registros em diferentes coletâneas de partituras deste gênero. Em especial, os registros de suas *lead sheets* nos livros da editora Lumiar: *Songbook Bossa Nova Volume 1* (Chediak, 2009, p.54), e *songbook Tom Jobim Volume 1* (Chediak, 1990, p. 66), e também a partitura publicada na coletânea de obras *Cancioneiro Jobim: obras completas – volume 2* (Jobim, 2000), que tem como realizador Paulo Jobim, filho do

---

<sup>34</sup> (...) grupo *Azimuth*, um dos primeiros conjuntos brasileiros a fazer sucesso internacional na área da música instrumental.” (Giffoni, 1997, p. 26)

<sup>35</sup> A *lead sheet* é o sistema de escrita musical utilizado para registrar somente a melodia e a cifra dos acordes de uma composição (Brackett, 2003, p. 207).

compositor, são referências. As obras publicadas na coleção *Cancioneiro Jobim: Obras Completas* (ib.), com cinco volumes correspondem aos arranjos para piano da obra completa de Tom Jobim, já gravada até então e organizada em ordem cronológica. Os arranjos apresentados foram escritos desde a década de 1960 pelo maestro e arranjador Claus Orgerman, que já trabalhou também com Frank Sinatra e Billie Holiday entre outros, pelo pianista e arranjador Eumir Deodato, que também trabalhou com Frank Sinatra e Aretha Franklin entre outros, por Paulo Jobim, e pelo próprio Tom Jobim.

A inclusão de *Brigas Nunca Mais* (Jobim; Moraes, 1959) nas publicações citadas reforça a importância da composição para o portfólio da chamada música popular brasileira. A música, tornada famosa no álbum *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, possui regravações de artistas como Elis Regina em 1974 (álbum *Elis & Tom*); Joyce em 1996 (álbum *songbook Tom Jobim*); Gal Costa em 1999 (álbum *Gal Costa canta Tom Jobim*); Djavan em 2010 (álbum *Ária*), entre outras.

Também consta entre os anexos da dissertação, o manuscrito original da partitura da composição, elaborado pelo próprio Tom Jobim (Jobim, 1958) (anexo II), o arranjo para piano contido na coletânea *Cancioneiro Jobim: Obras completas - Volume 2* (Jobim, 2000) (anexo III), e a *lead sheet* contida no *songbook Tom Jobim Volume 1* (Chediak, 1990) (anexo IV). Estas fontes foram utilizadas como versões de referência para a elaboração da performance no baixo elétrico aqui proposta.

A canção *Qui Nem Jiló* (Gonzaga; Teixeira, 1951) é representativa dentro do gênero Baião. A composição possui também regravações realizadas por artistas de reconhecida reputação, como Dominguinhos em 1999 (álbum *Dominguinhos e Convidados cantam Luís Gonzaga*), Elba Ramalho em 2016 (álbum *O Grande Encontro 20 Anos*), Gal Costa em 1998 (álbum *Aquele Frevo Axé*), Gilberto Gil em 2010 (DVD *Fé na Festa*), e do próprio Luís Gonzaga em 1985 (álbum *Gonzagão – Sanfoneiro Macho*), entre outros.

## 5.1 – Performance

Para analisar a performance dos temas constantes no terceiro capítulo desta dissertação, se fez oportuno elaborar um cronograma específico para a tarefa, ilustrando o avanço das diferentes etapas e demarcando o início e o fim de cada uma delas, conforme Gantt (Wilson, 2003, p. 141-142). A intenção foi tornar evidente todo o processo de manipulação do conteúdo musical contido no trabalho, até o resultado final, que é o registro da performance. Neste cronograma encontram-se organizados os elementos associados à performance (Small, 1998) que foram necessários para a realização da proposta. São eles:

T1 - Arranjo/Adaptação

T2 - Elaboração das partituras

T3 - Estudo técnico

T4 - Gravação em estúdio

### 5.1.1 – Cronograma

2018				
	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril
T1				
T2				
T3				
T4				

### 5.1.2 – Referências para a elaboração das performances

A *lead sheet* é uma referência utilizada para a performance da Música Popular Brasileira e do Jazz. Neste tipo de notação, em geral, estão registrados somente a melodia e a harmonia em forma de cifra, permitindo, portanto, uma enorme variação na elaboração da performance.

“Although almost all of these songs were composed using Western staff notation, performers usually worked from a lead sheet that would convey the melody and harmony alone. The performer and/or the arranger would then decide on a realization of this template”. (Brackett, 2003, p.207)

No caso de *Partido Alto* (Bertrami, 1979), a *lead sheet* contida no *Real Book: volume 1* (vários autores, 2004)) foi o ponto de partida para a elaboração do conteúdo musical da proposta de abordagem contemporânea. Em *Brigas Nunca Mais* (Jobim; Moraes, 1959), Além da *lead sheet* contida no *Songbook Tom Jobim Volume 1* (chediak, 1990), tomei também como referência o arranjo para piano contido no livro *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2000), e o manuscrito do próprio Tom Jobim. Somaram-se as possibilidades de performances baseadas na leitura livre da melodia e da harmonia da *lead sheet*, as adaptações para o instrumento, as reharmonizações, alterações melódicas, rítmicas e técnicas de arranjo. Estes conteúdos foram tratados neste trabalho apenas como possibilidades da performance musical, sem um aprofundamento individual, o que fugiria ao escopo do trabalho. Portanto, os comentários sobre estes conteúdos serão pontuais.

## **5.2 - Elaboração das performances**

### **5.2.1 - *Brigas nunca mais* (Jobim; Moraes, 1958)**

Utilizando como referência inicial não só a *lead sheet*, mas também a partitura para piano da composição, apresenta-se primeiramente o desafio da adaptação do arranjo escrito para piano, para o baixo elétrico, principalmente no que se refere a formação dos *voicings*.

#### **Abordagem inicial**

Escolho realizar, para essa composição, um arranjo para baixo elétrico no estilo *Chord melody*, termo que já foi definido anteriormente. Para tal, a experiência

peçoal me leva a adotar um procedimento em dois passos, sendo o primeiro a execução da melodia da canção no tom original, o que não apresenta qualquer novidade no que concerne à execução convencional do baixo elétrico. O segundo passo trata da execução dos “bordões”, ou tônicas dos acordes originais - o que chamo de condução do baixo - junto à linha melódica.

Abaixo, exemplifico esse procedimento executando os primeiros compassos de *Brigas Nunca Mais*:

Arquivo de áudio – faixa 20

**Brigas nunca Mais**

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Cmaj7    B 7(b13)    Bb6    A 7(b9)    Dm7

Bass Guitar

Bass Guitar

T  
A  
B

7-9    7-9    7-9    10-9-7-5    4-5-6-7

8    7    6    5    5

Figura 24: Partitura dos primeiros compassos de *Brigas Nunca Mais* com a execução no baixo elétrico da melodia e tônicas dos acordes simultaneamente.

## Tonalidade

A partir deste ponto inicio o processo de escolha da tonalidade, em uma negociação entre os critérios sonoridade<sup>36</sup> e possibilidades ergonômicas de execução. Vale

<sup>36</sup> Sonoridade relativamente à compreensão sonora dos intervalos tocados simultaneamente, uma vez que em determinadas regiões do braço do baixo elétrico, determinados intervalos apresentam dificuldades na percepção das suas qualidades. De acordo com a pesquisa efetuada, não foi encontrada uma delimitação

ressaltar agora, um fato que se repetirá durante a elaboração desta proposta de abordagem contemporânea, que é a tomada de decisões baseada na escolha ou gosto pessoal. Portanto, junto à critérios técnicos, exponho nessa proposta de abordagem contemporânea, sem dúvida, um procedimento permeado por esses fatores pessoais.

Para a definição da tonalidade, é importante também observar o direcionamento pretendido, pois se o objetivo é se manter próximo da harmonização da partitura de referência, as possibilidades de escolha de tonalidade são limitadas. Observo essa limitação associada novamente à questão da ergonomia e da sonoridade, além da tessitura do instrumento. A constatação dessa limitação se dá facilmente, através do método empírico, baseado na tentativa, uma vez que cada composição apresenta desafios técnicos particulares. Se na opção de arranjo/adaptação da composição não se pretende um compromisso com a harmonia de referência, pode-se decidir pela tonalidade baseando-se apenas no critério sonoridade, pois a condução do baixo pode ser redefinida para a execução na região desejada, através da reharmonização. Apesar de não abordar o assunto neste trabalho, considero importante a realização da análise harmónica prévia da composição.

Outro critério que utilizo para a definição da tonalidade, que também tem em conta a ergonomia, é associar a escolha do tom do arranjo a uma das cordas soltas do baixo elétrico, nomeadamente as cordas Mi, Lá ou Ré. Esse critério facilita a execução dos acordes, uma vez que não se faz necessário designar uma digitação de mão esquerda para a execução da tônica ou da quinta da tonalidade escolhida, além de possibilitar a construção de acordes em posições abertas.

Apresento três exemplos de acordes em posição aberta utilizando a corda solta Mi:

Arquivo de áudio – faixa 21

---

específica sobre qual região e quais intervalos apresentam essas dificuldades, sendo necessário um procedimento empírico para a constatação.



The image shows musical notation for a Bass Guitar in 4/4 time. It consists of two staves: a standard musical staff with a bass clef and a tablature staff below it. The tablature staff has six lines labeled T, A, B, 0, 15, 16, 18, 20, 22 from top to bottom. The notation shows three measures of open position chords: Emaj7(9), E6(9), and Emaj7(#11). The chords are indicated by notes on the staff and fret numbers on the tablature.

Figura 25: acordes em posição aberta utilizando a corda solta Mi, no baixo elétrico de seis cordas.

## Rítmica

O procedimento seguinte é a condução rítmica. No caso de *Brigas Nunca Mais*, uma composição do gênero bossa nova, a escrita musical se dá sob a fórmula de compasso 2/4, a mesma do samba. A rítmica da condução do baixo, é simples, e característica destes gêneros, composta por duas semínimas, com acentuação forte no tempo dois. Convencionalmente na execução do baixo elétrico se pode fazer uso de notas abafadas, principalmente precedendo o tempo dois, em forma de apogiatura. Essas notas são representadas no pentagrama pelo símbolo “(x)”.

A seguir exemplifico a execução convencional do baixo elétrico na bossa nova com notas abafadas, nos primeiros compassos de *Brigas Nunca Mais*:

Arquivo de áudio – faixa 22

# Brigas Nunca Mais

Tom Jobim e Vinicius de Moraes

Chords: Cmaj7    B7(b13)    Bb6    A7(b9)    Dm7

Bass Guitar

Bass Guitar

T					
A	3	(x) 3	2	(x) 2	1
B					

Figura 26: Condução do baixo elétrico com notas abafadas nos primeiros compassos de *Brigas Nunca Mais*.

Para a condução do baixo no estilo *chord melody* a opção é pela utilização simples de duas semínimas por compasso, sem as notas abafadas.

## A complementação do acorde

Utilizando prioritariamente a terça e a sétima dos acordes, e complementando com as demais notas do mesmo, observando sempre as possibilidades ergonômicas, esta fase do arranjo em *chord melody* proporciona diferentes oportunidades de abordagem criativa, desde a escolha do *voicing*<sup>37</sup> até a reharmonização. Também se pode aplicar aqui o conceito de harmonia implícita, onde determinadas notas do acorde são omitidas, de forma intencional ou pela impossibilidade ergonômica, sem comprometer o sentido harmônico do arranjo.

Apresento aqui a minha sugestão de harmonização dos primeiros oito compassos de *Brigas Nunca Mais*, com a melodia na voz superior. Opto pela tonalidade de Ré Maior, tendo observado os critérios e efetuado os procedimentos estabelecidos anteriormente.

Arquivo de áudio – faixa 23

<sup>37</sup> Forma de ordenar as notas de um acorde.

# Brigas Nunca Mais

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

D maj 7      C#7(b13)      C 6

Bass Guitar

Bass Guitar

T  
A  
B

9 11 9 11 9 11 12 11 9 7 8

10 9 8

B 7(b9)      Em 7

5

Bass

5

Bass

6 7 8 9 7

7 7

Figura 27: Sugestão de harmonização no baixo elétrico, no estilo *chord melody*, dos primeiros compassos de *Brigas Nunca Mais*.

Por fim apresento minha sugestão de arranjo completa, em *chord melody*, da composição *Brigas Nunca Mais*:

Arquivo de áudio – faixa 24

Partitura completa – anexo V

### 5.2.2 - *Partido Alto* (Bertrami, 1979)

A utilização de harmônicos na construção da linha de condução do baixo elétrico, assim como na formação de acordes, são assuntos defendidos neste trabalho como formas de expandir os recursos disponíveis para execução do instrumento. Para além disso, também é colocado que, no Jazz Brasileiro, essa utilização é incorporada aos ritmos musicais populares brasileiros, criando uma nova estética. Na elaboração do arranjo de *Partido Alto* (Bertrami, 1979) proponho uma possibilidade de incorporação dos harmônicos à célula rítmica do partido alto.

Na linha de baixo de *Partido Alto* (Bertrami, 1979) contida na *lead sheet* já citada, observamos uma das convenções na execução do baixo elétrico para este ritmo.



Figura 28: Linha de baixo para a música *Partido Alto* contida no *Real Book: volume 1* (Vários autores, 2004)

O baixista Adriano Giffoni (que já integrou a banda *Azimuth*, de Bertrami), demonstra em seu livro (Giffoni, 1997) outras formas convencionais de execução do partido alto no baixo elétrico, tecendo ainda comentários sobre este gênero musical:

## Samba Partido Alto

É o tipo de samba mais sincopado. A principal referência para o baixista é o toque de pandeiro, que é o condutor rítmico desse estilo e é executado de forma muito singular.



O partido alto pode ser interpretado com pizzicato ou *slap*, e o baixista deve usar uma equalização aguda para proporcionar um bom efeito quando estiver tocando junto com a percussão. Para iniciar a condução, neste estilo, usam-se dois recursos importantes: a omissão do primeiro tempo do compasso ou a anacruze.



Figura 29: Exemplos de execução do gênero partido alto no baixo elétrico segundo Adriano Giffoni (Giffoni, 1997, p. 15)

Seguindo com a metodologia expositiva de elaboração do arranjo/adaptação para baixo elétrico, utilizando as técnicas estendidas de harmônicos e acordes, apresento o processo de construção de três frases musicais elaboradas por mim, a serem utilizadas na performance de *Partido Alto*. A incorporação dos harmônicos nestas frases se dá tanto a nível rítmico quanto harmônico, providenciando, portanto, uma base de sustentação rítmica e harmônica para a melodia, simultaneamente.

Começo por definir uma tonalidade segundo os critérios expostos anteriormente, escolhendo Mi menor, após uma “negociação” entre a sonoridade da melodia e a possibilidade de usar a corda solta como fundamental do acorde.

O próximo passo é identificar, dentre os harmônicos disponíveis no baixo elétrico, quais são notas do acorde Mi menor, e quais são tensões disponíveis, e em seguida, construir os *voicings* desejados.

Algumas possibilidades:

Arquivo de áudio – faixa 25

Figure 30 displays six measures of bass guitar notation in 4/4 time, featuring harmonics and specific voicings. The top staff shows the harmonic notes with labels: Em 7, Em 7(9), Em 7(11), Em 7, Em 7(11), and Em 6(9). The bottom staff shows the fretting hand positions with fingerings (T, A, B) and fret numbers (0, 5, 4, 7, 3, 3, 4).

Figura 30: Exemplos de *voicings* com harmônicos no baixo elétrico utilizando notas do acorde e tensões.

Tomando como referência as células rítmicas de dois compassos, características do partido alto, já expostas anteriormente, crio a minha variação para a execução das tônicas junto aos voicings:

Primeira frase:

Arquivo de áudio – faixa 26

Figure 31 shows a two-measure phrase in 2/4 time. The top staff features a melodic line with harmonics (8va) and a repeat sign. The bottom staff shows the fretting hand positions with fingerings (T, A, B) and fret numbers (0, 0, 5, 5, 5, 7, 4, 4, 4, 0, 0).

Figura 31: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico.

Segunda frase:

Arquivo de áudio – faixa 27

Bass Guitar

Bass Guitar

TAB

0 0

5 7

5 5

0 0

Figura 32: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico.

Terceira frase:

Arquivo de áudio – faixa 28

Bass Guitar

Bass Guitar

TAB

0 0

7 6 5

7 7

0 0 0

Figura 33: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico.

Variação da terceira frase:

Arquivo de áudio – faixa 29



Figura 34: Frase de dois compassos no estilo partido alto, com uso de harmônicos e acordes, para execução no baixo elétrico.

Por fim apresento minha sugestão de arranjo completa, para dois baixos, da composição *Partido Alto*:

Arquivo de áudio – faixa 30

Partitura completa – anexo VI

### 5.2.3 - *Qui Nem Jiló* (Gonzaga, Teixeira, 1951)

No arranjo para a composição de Luís Gonzaga, o ponto de partida, em oposição ao uso de uma *lead sheet* ou partitura já publicados, foi a transcrição do fonograma original realizada por mim. Realizei também uma análise harmônica desta transcrição, com vistas a efetuar pequenas reharmonizações. A análise harmônica e a reharmonização são expostas a seguir.

Análise harmônica: (anexo V)

A introdução tem início em área de subdominante, caminhando para a área dominante, e finalizando em área tônica. Observa-se o uso de acorde com baixo invertido (compasso. 2), a presença de acorde dominante secundário (compasso 4), e cadência do tipo II<sup>m</sup>7-V7, com acorde subV7 interpolado (compasso 5-6).



Na parte A da composição, existe uma cadência de acordes dominantes entre os compassos 14 à 16 denominada dominante estendido. Também cadências II-V, dominantes secundários e substitutos, todos sinalizados na partitura através de sua simbologia respectiva.

A segunda parte, ou parte B, é composta pela repetição da progressão V7-I, finalizando com o dominante secundário que prepara o acorde do quarto grau, que inicia o refrão.

O refrão (parte C), possui a cadência de acordes do tipo IV-V7-I, satisfazendo o caminho harmônico subdominante-dominante-tônica, e em seguida o encerramento da composição se dá através de harmonia semelhante à introdução.

O segundo procedimento adotado, visando a adaptação da obra para o baixo elétrico, foi a realização de algumas reharmonizações (anexo VI).

A composição é um Baião, gênero musical já apresentado neste trabalho. A execução no baixo elétrico da célula rítmica característica do gênero, e da melodia e demais vozes, simultaneamente, apresenta um desafio técnico a ser superado. Na busca por uma fluidez neste tipo de execução desenvolvi um exercício básico que considero útil:

Arquivo de áudio – faixa 31

O acorde gerado pelas 3 vozes, é um Sol maior com sétima menor (G7). O dedilhado de mão direita é executado da seguinte forma: voz inferior com o polegar, voz superior com o dedo anular, e a voz intermediária com a alternância dos dedos indicador e anular.

The image displays a musical exercise for Bass Guitar. The top staff is a standard musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time, showing a four-measure phrase with eighth-note patterns. Below this is a tablature section for the same four measures. The tablature is organized into three rows labeled T (Thumb), A (Anular), and B (Bastão/Anular). The fingerings and fret numbers are as follows:

Measure	T (Thumb)	A (Anular)	B (Anular)
1	13	12	12
2	13	12	12
3	13	12	12
4	13	12	12

Figura 35: Exercício para baixo elétrico a três vozes com a célula rítmica do baião.

Apresento o arranjo completo em chord melody para baixo elétrico da composição *Qui Nem Jiló*:

Arquivo de áudio – faixa 32

Partitura completa – anexo X

## 5 – Conclusão

Acredito que grande parte das conclusões que obtive com essa pesquisa estão expostas em forma de conteúdo musical, expressas através das partituras e gravações elaboradas na proposta de abordagem prática contemporânea. Considero os resultados alcançados com as mesmas como uma síntese do trabalho de investigação. Em contrapartida, observo a necessidade de formalizar algumas considerações sobre o processo de organização de idéias e procedimentos utilizados para levar a cabo este estudo.

O trabalho de delimitação e enquadramento teórico desta dissertação envolveu parâmetros estéticos, técnico-musicais e sociológicos. Foram necessárias discussões acerca de três núcleos conceituais, nomeadamente o Jazz Brasileiro, as Técnicas Estendidas, e o conceito de “Atividade Cooperativa” (Becker, 2010). Os primeiros dois núcleos foram apresentados já no início do trabalho, pois além de funcionarem como parâmetros centrais para a delimitação do estudo, são também premissas para a compreensão dos assuntos subsequentes. Já o conceito de “Atividade Cooperativa” (ib.), associado a teoria de “Mundos da Arte” (ib.), foi trabalhado de forma contextual. As considerações a respeito das significações do termo foram sendo colocadas pontualmente, de forma a colaborar com os argumentos apresentados e no intuito de evidenciar um “conhecimento partilhado” (ib.).

Acerca do conceito de Jazz Brasileiro, não me concentrei em argumentos em torno da reivindicação de sua existência enquanto gênero musical, por considerar essa discussão já devidamente fundamentada. Neste sentido, o objetivo foi expor as características deste, que, sob a perspectiva de gênero musical, delimitou este trabalho. Foram colocados propositadamente argumentos advindos de fontes de informação diversas, vislumbrando uma percepção ampla deste gênero musical, dialogando também para além da fronteira acadêmica, como propõe Porter (1988).

A discussão acerca das técnicas estendidas foi trabalhada a nível de sua conceitualização. O trabalho foi realizado em duas frentes. A primeira frente buscou evidenciar o significado do termo e contextualizar técnica e esteticamente a sua utilização. A segunda frente de trabalho lidou com a tarefa de enquadrar a execução de harmônicos e acordes no baixo elétrico como técnicas estendidas. O enquadramento foi realizado através do confronto entre argumentos que definem a prática convencional do baixo elétrico com os conceitos de técnicas estendidas apresentados. Esse confronto evidenciou a razoabilidade na utilização do termo técnicas estendidas para definir a prática do baixo elétrico com a utilização de harmônicos e acordes. Definida assim, a utilização dos harmônicos e acordes se torna, pelo viés técnico instrumental e estético, um outro ponto de delimitação deste trabalho, sob o rótulo Técnicas Estendidas.

O termo “Atividade Cooperativa”, (Becker, 2010) enquanto ferramenta conceitual criada pelo sociólogo Howard Becker (2010), possui um significado amplo dentro de um “Mundo da Arte” (ib.). Adotei este termo, e sua significação, no intuito de enquadrar e delimitar esse trabalho também sob um parâmetro sociológico. A idéia foi, pragmaticamente, agregar um grupo de baixistas que ao longo de um processo histórico, possam ser reconhecidos como responsáveis pela criação, ou desenvolvimento, ou difusão de uma estética musical que dialoga com a utilização das técnicas estendidas discutidas, e sua aplicação no Jazz Brasileiro. Sumariamente falando, se trata de uma “atividade cooperativa” (ib.), que graças a partilha destes conhecimentos acerca da utilização de harmônicos e acordes, e acerca do Jazz Brasileiro, consolidou uma nova estética. “O valor estético nasce da convergência dos pontos de vista dos participantes de um mundo da arte.” (Becker, 2010, p. 129). Como colocado anteriormente, não foi objetivo agrupar todos os

baixistas que possivelmente possam ser incluídos neste perfil. Antes disso, objetivou-se agrupar um número de músicos suficientemente representativo para fundamentar e comprovar a legitimidade dessa estética: “(...) um núcleo estável de pessoas que coopera regularmente para produzir o mesmo gênero de obras.” (Becker, 2010, p. 147). Talvez o maior obstáculo para a fundamentação deste estudo tenha sido realizar de forma consistente esse agrupamento, seguindo uma classificação que leva em consideração características além de técnicas, também estéticas.

Outros parâmetros necessários para o enquadramento teórico, que exigiram uma discussão menor em relação aos apresentados anteriormente, foram os conceitos de contemporaneidade e convenções. A contemporaneidade referida, conforme exposto no capítulo 5, está associada à contemporaneidade do interprete (Almeida, 2011). Dessa forma, as performances propostas aqui refletem a minha percepção da prática atual do baixo elétrico, segundo o perfil estético que delimitei para este trabalho. Já o termo convenções, foi utilizado no sentido de estabelecer uma percepção generalizada de ‘como se toca’ o baixo elétrico. Não obstante, segundo Howard Becker (2010) define convenção: “Uma forma artificial mas consentida (socialmente construída) de realizar algo”. (Becker, 2010, p. 13, apud Meyer, 1956). O autor ainda defende a “ruptura nas convenções” (Becker, 2010) como um possível ponto de partida para o desenvolvimento de novas formas artísticas: “É verdade que surgem novos mundos devido às inovações (isto é, devido à mudanças nas técnicas, nas concepções e formas de organização) (...)”. (Becker, 2010, p. 256). Portanto, a adoção do termo “convenções” (Becker, 2010) para a delimitação desta dissertação se fez, paradoxalmente, para elucidar o surgimento de uma nova estética a partir da ruptura com o que ele estabelece: “Mesmo quando se quer desprender das convenções, é preferível empregar uma linguagem convencional para explicar aquilo que se quer fazer, pois é essa que todos conhecem”. (Becker, 2010, p.71)

Estabelecida a delimitação, o foco foi direcionado para o trabalho histórico acerca da invenção e desenvolvimento do baixo elétrico, assim como da utilização de harmônicos e acordes no instrumento. Em seguida, foi realizada a transcrição e análise de casos concretos do uso destas técnicas estendidas. Estes assuntos,

abordados nos capítulos 3 e 4 respectivamente, foram investigados no sentido de responder à maioria das questões levantadas no capítulo 1, alcançando assim a maioria dos objetivos gerais e específicos estipulados. Foram evidenciadas respostas às questões acerca do desenvolvimento organológico do instrumento, sobre as convenções na forma de execução, o processo de ruptura com a prática convencional associado à incorporação de harmônicos e acordes, a classificação destas técnicas sob o rótulo técnicas estendidas, e o processo histórico de incorporação destas técnicas estendidas na performance do Jazz Brasileiro.

A proposta de abordagem prática contemporânea buscou, dentre outras finalidades, responder à questão sobre como se dá a elaboração de performances atuais do Jazz Brasileiro no baixo elétrico, com a incorporação dos harmônicos e acordes. A exposição da metodologia de adaptação e arranjo das composições para o baixo elétrico, a análise harmônica, a transcrição e a gravação, evidenciaram um procedimento efetivo para a realização da proposta, fornecendo portanto, uma resposta à questão. Certo de que o processo criativo envolve questões pessoais, as performances elaboradas aqui refletem a minha compreensão do mesmo, porém, fundamentadas na investigação realizada, principalmente na audição, transcrição e análise musicais. Desta forma, seria interessante como proposta de continuidade deste trabalho, uma investigação aprofundada sobre o processo criativo individual de diferentes baixistas, relativamente às concepções pessoais acerca de composição e arranjo musicais com foco na utilização de harmônicos e acordes no baixo elétrico.

Como contribuição para o acervo bibliográfico sobre o assunto tratado nesta pesquisa, ficam registradas as partituras e tablaturas dos arranjos completos das composições adaptadas para o baixo elétrico. Essa contribuição foi também um objetivo estipulado para esse trabalho, e fornece um material que, como constatei durante a pesquisa, é escasso.

Concluindo, a incorporação dos harmônicos e acordes na prática do baixo elétrico, vem sendo consolidada ao longo de um processo histórico. Se observa um movimento por parte dos baixistas, no sentido de tornar essa prática parte do vocabulário regular da execução do instrumento. No Jazz Brasileiro, as performances atuais dos baixistas (conforme exemplificado) confirmam uma fluidez

na utilização destas técnicas estendidas, demonstrando com isso a existência de uma estética coerente. “Uma estética coerente e defensável contribui para a estabilidade dos valores, e, desse modo, para a homogeneidade da prática.” (Becker, 2010, p. 129). E ainda: Uma estética sobre a qual nos possamos apoiar firmemente para avaliar as coisas garante a permanência de certas estruturas de cooperação.” (ib.). Se projeta, portanto, um direcionamento no sentido de tornar essa estética convencional. Seria então o momento de defender uma reformulação dessas convenções, a medida que se tornam notórias estas performances para além do universo dos baixistas. Como Becker afirma:

“Cada obra do artista, ou conjunto de obras, também nos faz penetrar num mundo que define em parte o uso de elementos até então desconhecidos e, portanto, pouco compreensíveis à primeira abordagem. As pessoas que se entregam à descoberta de um trabalho inovador, apesar do hermetismo que esse possa inicialmente apresentar, talvez aprendam o bastante para conseguir interpretá-la. Os novos dados tornam-se então convencionais, no sentido técnico anteriormente definido; são assimilados pelas partes envolvidas de modo a que se assuma que todos os conhecem e saberão usá-los na interpretação das obras em questão. (...).

O público familiariza-se com as novas convenções através do contacto directo com a obra e, frequentemente, através das vivências partilhadas com os outros através dessas obras. Ele vê e entende os elementos inovadores nos mais diversos tipos de contextos. O artista ensina-lhe o que significam e os efeitos que podem produzir. Também lhe ensina a criar os contextos onde os pode reencontrar. (...). Aquilo que originalmente era (...) preciso aprender com ele para interpretar e compreender seu trabalho, tornou-se uma linguagem familiar.”” (Becker, 2010, p.76 - 78).

## Bibliografia

Akbulut, Ş. (2010). *The use of extended piano techniques at conservatories* in *Procedia: Social and Behavioral Sciences*. Vol. 2, n. 2, p.3080-3087.

Almeida, Alexandre Zamith (2011). *Por uma visão de música como performance* in *Opus*. vol. 17, n.2, p. 63-76.

Bacon, Tony. (2001). “*Electric Bass*” in Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, vol. 8. London: Macmillan.

Bacon, Tony; Moorhouse, Barry. (1995). *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars*. Cupertino: GPI Books.

Becker, Howard. (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bezerra, V. A. (2001) *Jazz Brasileiro* in <http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=181> [Accessed 16/12/2016]

Bracket, David. (2003). “*Interpretation*” in Shepherd, John and Horn, David, Laing, Dave, Oliver, Paul, Wicke, Peter. *Continuum Encyclopedia of popular Music of the World*, vol. 2. London: Continuum.

Brazilian Music Foundation. (2014). *The influence of Jazz on Brazilian Music and vice-versa* in <http://bmf-usa.org/brazilian-jazz/> [Accessed 16/12/2016]

Brewer, Roy C. (2003). “*Electric Bass*” in Shepherd, John and Horn, David, Laing, Dave, Oliver, Paul, Wicke, Peter. *Continuum Encyclopedia of popular Music of the World*, vol. 2. London: Continuum.

Burtner, M. (2005). *Making Noise: Extended Techniques After Experimentalism* in <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> [Accessed 15/04/2008]

Castanheira, Sérgio. (2016). *O baixo elétrico no samba: dez entrevistas com importantes nomes do instrumento* in <https://www.youtube.com/watch?v=ud4T8wnwITE> [Accessed 20 /11 /2017]

Chediak, Almir. (1990). *"Songbook Tom Jobim, Vol.1"*. Rio de Janeiro: Lumiar.

\_\_\_\_\_. (2009). *"Songbook Bossa Nova, Vol.1"*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Costa, João Pedro da. (2016). *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais*. Porto: Edições Afrontamento.

Cover Baixo. (2017). *Thiago Espirito Santo Talks About Jaco Pastorius* in [https://www.youtube.com/watch?v=2OB1TmgJ\\_bU](https://www.youtube.com/watch?v=2OB1TmgJ_bU)

Curia, Wilson. (1990). *Harmonia moderna e improvisação*. São Paulo: Fermata.

Faria, Nelson. (2009). *Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra: Técnicas em Chord Melody*. São Paulo: Irmãos Vitale.

Ferry, Luc. (2012). *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Lisboa: Edições 70.

Giffoni, Adriano. (1997). *Música Brasileira para Contrabaixo*. São Paulo: Irmãos Vitale.

Glise, Anthony. (1997). *Classical Guitar Pedagogy: A Handbook for Teachers*. Missouri: Mel Bay.

Ishii, R. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth Century American Music*. Tallahassee: (Tese de Doutorado), Florida State University.

Jobim, Antônio Carlos. (1958). *Brigas Nunca Mais*. Rio de Janeiro: Jobim Music.

Jobim, Paulo. (2000) *Cancioneiro Jobim: Obras Completas, Vol. 1, 2, 3, 4, 5*. Rio de Janeiro: Jobim Music.

Kuehn, Frank Michael Carlos. (2012). *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)* in Per Musi. vol. 26, p. 7 – 20.



Lira, Breno. (2017). *Práticas glocais na construção de novas linguagens musicais: o caso do Quarteto Novo*. Aveiro: (Dissertação de Mestrado), Universidade de Aveiro

Malone, Sean. (2002). *A Portrait of Jaco*. Milwaukee: Hal Leonard.

Meyer, Leonard. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Mongiovi, Angelo Guimarães. 2017. *Num doce balaço: Composições, identidade e tópicos do Jazz brasileiro*. Aveiro: (Tese de Doutorado), Universidade de Aveiro.

Owen, Jeff. (2011). *The Precision Bass in the 1950's* in <http://www2.fender.com/experience/guitarchive/the-precision-bass-in-the-1950s/>

[Accessed 18/03/2018]

Padovani, José Henrique; Ferraz, Silvio. (2011). *Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance* in *Musica Hodie*. vol. 11, n.2, p. 11-25.

Pastorius, Jaco. (1985). *Modern Electric Bass*. New York: Warner.

Pescara, Jorge. (2008). *Manual do Groove: O contrabaixo Completo*. São Paulo: Irmãos Vitale.

Peterson, Ray. (2010). *Jaco Pastorius Bass Method*. Milwaukee: Hall Leonard.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. (2005). *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades* in *ANPPOM*. vol. 11, p. 113 - 123.

\_\_\_\_\_. 2007. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". *Revista Eletrônica de Musicologia* XI: 63-68.

\_\_\_\_\_. 2011. "Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos". *Per Musi*, nº 23: 103-112.

\_\_\_\_\_. 2013. "A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música." *El Oído Pensante*, nº 1.1:1-23.

Pizzol, Fausto Lessa Fernandes. (2016). *Análise harmônica na Música Popular* in *A Tempo: Revista de Pesquisa em Música*. vol. 8, n.8, p. 69 – 80.

Porter, Lewis. (1988). *Some Problems in Jazz Research* in *Black Music Research Journal*. vol.8, n. 2, p. 195 – 206.

Randi, Diego. (2016). *Workshop "Sizão Machado" (IGB BASS FEST)* in <https://www.youtube.com/watch?v=jDpqzJqrlrE> [Accessed 20 /11 /2017]

Rosen, Steve. (1978). *Portrait of Jaco* in <http://jacopastorius.com/features/interviews/portrait-of-jaco/> [Accessed in 20/11/2017]

Sadie, Stanley. (2001). "Chord" in Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary Of music and Musicians*, Second edition, vol. 5. London: Macmillan.

Scharfglass, Matt. (2002). "Portrait of Tracy" in Towey, Dan; Scharfglass, Matt; Kringel, Chris. "The Essential Jaco Pastorius". Milwaukee: Hal Leonard.

Silva Luís. (2017). *Arte digital e mundos artísticos: Becker revisitado* in *Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia*. P. 55-59

Small, Christopher. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. London: Wesleyan University press.

\_\_\_\_\_. (1996). *Musicking: A Ritual in Social Space* in Broadstock, Brenton. *Aflame with music: 100 years of music at the university of Melbourne*. Melbourne: Centre for Studies in Australian Music. P. 521-533.

Tagg, Philip. (2003). "Chord" in Shepherd, John and Horn, David, Laing, Dave, Oliver, Paul, Wicke, Peter. *Continuum Encyclopedia of popular Music of the World*, vol. 2. London: Continuum.

Tanner, Paul O. W.; Megill, David W.; Gerow, Maurice. (2005). *Jazz*. New York: McGraw-Hill

Tesser, Neil. (1977). *The Florida Flash*. New York: Downbeat in <http://jacopastorius.com/features/interviews/the-florida-flash/> [Accessed in 20/11/2017]

Toffolo, Rael Bertarelli Gimenes. (2010). *Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical*. Anais do XX congresso da ANPPOM.

Vários autores. (2004). *The Real Book: Volume 1*. Milwaukee: Hal Leonard.

Vilas-Boas, Sérgio. (2013). *Jazz no Brasil* in <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/50738> [Accessed 16/12/2016]

Williamson, Clive. (1978). *Interview with Clive Williamson BBC*. London: BBC in <http://jacopastorius.com/features/interviews/interview-with-clive-williamson-bbc/> [Accessed in 20/11/2017]

Wilson, James M. (2003). *Gantt Charts: A Centenary Appreciation* in European Journal of Operational Research, vol. 149, p. 430-437.

Wright, Brian F. (2014). *A Bastard instrument: The Fender Precision Bass, Monk Montgomery, and jazz in the 1950s* in Jazz Perspectives, vol.8, n.3, p. 281-303.

## **Composições**

Assumpção, Nico. (2001). *Paca Tatu Cotia Não*. (Editora não encontrada)

Bertrami, José Roberto. (1979). *Partido Alto*. New York: Milestone Records.

Conceição, Ney. (2005). *Mônica*. Independente.

Conceição, Ney; Tapajós, Sebastião. (2000). *Marco Zero*. Independente.

Djavan. (1981). *Total Abandono*. São Paulo: EMI Brasil.

Dominguinhos; Anastácia. (1968). *Eu Só Quero Um Xodó*. Rio de Janeiro: Odeon

Domínio Público. *Mulher Rendeira*.

Ellis, Alfred James. (1969). *The Chicken*. Santa Mônica: Golo Publishing.

Espírito Santo, Thiago. (2014). *Pastorius's victory*. São Paulo: Direto

Gismonti, Egberto. (1981). *Loro*. Rio de Janeiro: EMI

\_\_\_\_\_. (1996). *Sete Anéis*. Switzerland: Editions Gismonti

Gonzaga, Luís; Teixeira Humberto. (1951). *Qui Nem Jiló*. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira

Jobim, Antonio Carlos; Moraes, Vinícius de. (1958). *Brigas Nunca Mais*. Rio de Janeiro: Jobim Music.

\_\_\_\_\_. (1959). *Eu sei que vou te amar*. Rio de Janeiro: Gravadora Copacabana.

Lobo, Edu. (1993). *Ave Rara*. Rio de Janeiro: Lobo Music Produções Musicais.

Maia, Arthur. (1996). *B-12*. Rio de Janeiro: Paradoxx Music.

\_\_\_\_\_. (1996). *Besteira*. Rio de Janeiro: Paradoxx Music.

\_\_\_\_\_. (1996). *Sonora*. Rio de Janeiro: Paradoxx Music.

Mestrinho; Pipoquinha, Michael. (2015). *Baião Chuvoso*. Independente.

Moreno, Milton. (1970). *Me Trate Sério*. Independente

Pastorius, Jaco. (1974). *Continuum*. USA: Pastorius Music.

\_\_\_\_\_. (1976). *Barbary Coast*. USA: Haapala Music.

\_\_\_\_\_. (1976). *Okonkole y Trompa*. USA: Pastorius Music.

\_\_\_\_\_. (1976). *Portrait of Tracy*. USA: Pastorius Music.

\_\_\_\_\_. (1981). *Liberty City*. Melbourne: Mowgli Publishing.

\_\_\_\_\_. (1984). *Amerika*. Melbourne: Mowgli Publishing.

\_\_\_\_. (1984). *Teen Town*. Melbourne: Mowgli Publishing.

Pastorius, Jaco; Herzog, Bob. (1976). *Come on Come Over*. USA: Pastorius Music and Bob Herzog Publishing.

Peron, Fábio. (2014). *Maracaconde*. Independente

Pixinguinha; Moraes, Vinícius. (1928). *Lamentos*. São Paulo: Irmãos Vitale.

## Gravações

Assumpção, Nico; Faria, Nelson; Cheib, Lincoln. (2001). *Eu Sei que Vou te Amar* in Três. Independente. Álbum.

\_\_\_\_. (2001). *Paca Tatu Cotia Não* in Três. Independente. Álbum.

Avelar, Igor. (2011). *Nosso Trio - Mônica (Ney Conceição)* in <https://www.youtube.com/watch?v=98kfkYQEFgA&list=RD98kfkYQEFgA#t=7> [Accessed 20 /11 /2017]

Carvalho, Jorge; Montezuma, Andréia. (2008). *Lamentos* in cordas Vocaís. Rio de Janeiro: CID. Álbum.

Conceição, Ney; Silva, Robertinho. (2000). *Mulher Rendeira* in Jaquedu. Independente. Álbum.

Del Duca, Leandro. (2014). *Ney Conceição e Mestrinho (Jaco Pastorius)* in <https://www.youtube.com/watch?v=G5JP9wPpRRQ> [accessed in 15/04/2018]

Espirito Santo, Thiago. (2014). *Pastorius's Victory* in Alma de Músico. São Paulo: Guaruba. Álbum.

Estúdio Folha Seca. (2016). *Folha Seca Sessions: Michael Pipoquinha - Ave Rara (Edu Lobo)* in <https://www.youtube.com/watch?v=UWX31pEVk4U> [Accessed 15/04/2018]

Goldmenber123. (2007). *Jaco Pastorius bass solo at Live Under the Sky 1984* in <https://www.youtube.com/watch?v=mRcFi6kBTs4> [Accessed on Jan 07, 2017]

Grossi, Gabriel. (2007). *Sete Anéis* in Arapuça. Teresópolis: Delira Música. Álbum.

Maia, Arthur. (1996). *B-12* in Sonora. Rio de Janeiro: Paradoxx Music. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1996). *Besteira* in Sonora. Rio de Janeiro: Paradoxx Music. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1996). *Sonora* in Sonora. Rio de Janeiro: Paradoxx Music. Álbum.

Maia, Arthur; Bullock, Hiram. (2000). *Teen Town* in Black Fusion Band. Niterói: Niterói Discos. Álbum.

Moreno, Filipe. (2018). *Me trate Sério* in <https://www.youtube.com/watch?v=YbVpsqlIMAGE> [Accessed 15/04/2018]

Pastorius, Jaco. (1976). *Continuum* in Jaco Pastorius. New York: Epic, Legacy. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1976). *Okonkole y Trompa* in Jaco Pastorius. New York: Epic, Legacy. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1976). *Portrait of Tracy* in Jaco Pastorius. New York: Epic, Legacy. Álbum.

## Discografia

Assumpção, Nico; Faria, Nelson; Cheib, Lincoln. (2001). *Três /Three*. Independente. Álbum

Azymuth. (1975). *Azimuth*. Rio de Janeiro: Som livre. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1977). *Águia não Come Mosca*. New York: Atlantic. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1979). *Light as a Feather*. Berkeley: Milestone Records. Álbum.

Boca Livre. (1979). *Boca Livre*. Independente. Álbum.

Clarke, Stanley. (1976). *School Days*. Nemperor Records. Álbum.

Conceição, Ney. (2014). *O melhor de José Roberto Bertrami*. (2013). Rio de Janeiro: Studio RJ. DVD.

Costa, Gal. (1998). *Aquele Frevo Axé*. Rio de Janeiro: RCA Records. Álbum.

\_\_\_\_\_. (1999). *Gal Costa canta Tom jobim*. Rio de Janeiro: BMG. Álbum.

Djavan. (2010). *Ária*. Rio de Janeiro. Biscoito Fino. Álbum.

Dominguinhos. (1997). *Dominguinhos e Convidados cantam Luís Gonzaga*. São Paulo: Velas. Álbum

Gil, Gilberto. (2010). *Fé na Festa*. Rio de Janeiro: Geléia Geral. Álbum.

Gilberto, João. (1959). *Chega de Saudade*. São Paulo: Odeon. Álbum.

Gonzaga, Luiz. (1985). *Gonzagão – Sanfoneiro Macho*. Rio de Janeiro: RCA Records. Álbum.

Jobim, Antonio Carlos; Regina, Elis. (1974). *Elis & Tom*. Rio de Janeiro: Philips. Álbum.

Maia, Arthur; Bullock, Hiram. (2000). *Black Fusion Band*. Niterói: Niterói Discos. Álbum.

Moreira, Aírto. (1979). *Touching you touching me*. New York: Warner Bros Records. Álbum

Pastorius, Jaco. (1976). *Jaco Pastorius*. New York: Epic, Legacy. Álbum.

Purim, Flora; Moreira, Aírto. (1988). *The colours of life*. Freiburg: In+out Records. Álbum

Ramalho, Elba; Azevedo, Geraldo; Valença, Alceu. (2016). *O Grande Encontro 20 Anos*. Rio de Janeiro :Sony Music Entertainment. Álbum.

## **Anexos**



# Anexo I

261

## Partido Alto

Med. Latin/ Funk

Jose Bertrami  
(As played by Airto)

$\text{♩} = 172$

(elec. bs.)  $G_{MI}^{11}$  (pn. enters 3rd x) (5x's)

$G_{MI}^{11}$  (elec. pn. w/ voice)

**A**  $G_{MI}^{11}$

$G_{MI}^{11}$

$G_{MI}^{11}$   $E^b/D^b$   $C_{MI}^7 \oplus$

**B**  $C_{MI}^7$   $B^b_{MI}^7$   $A_{MI}^7(11)$  break  $D^9sus$   $D^7(\#5)/F^\#$   $G_{MI}^{11}$

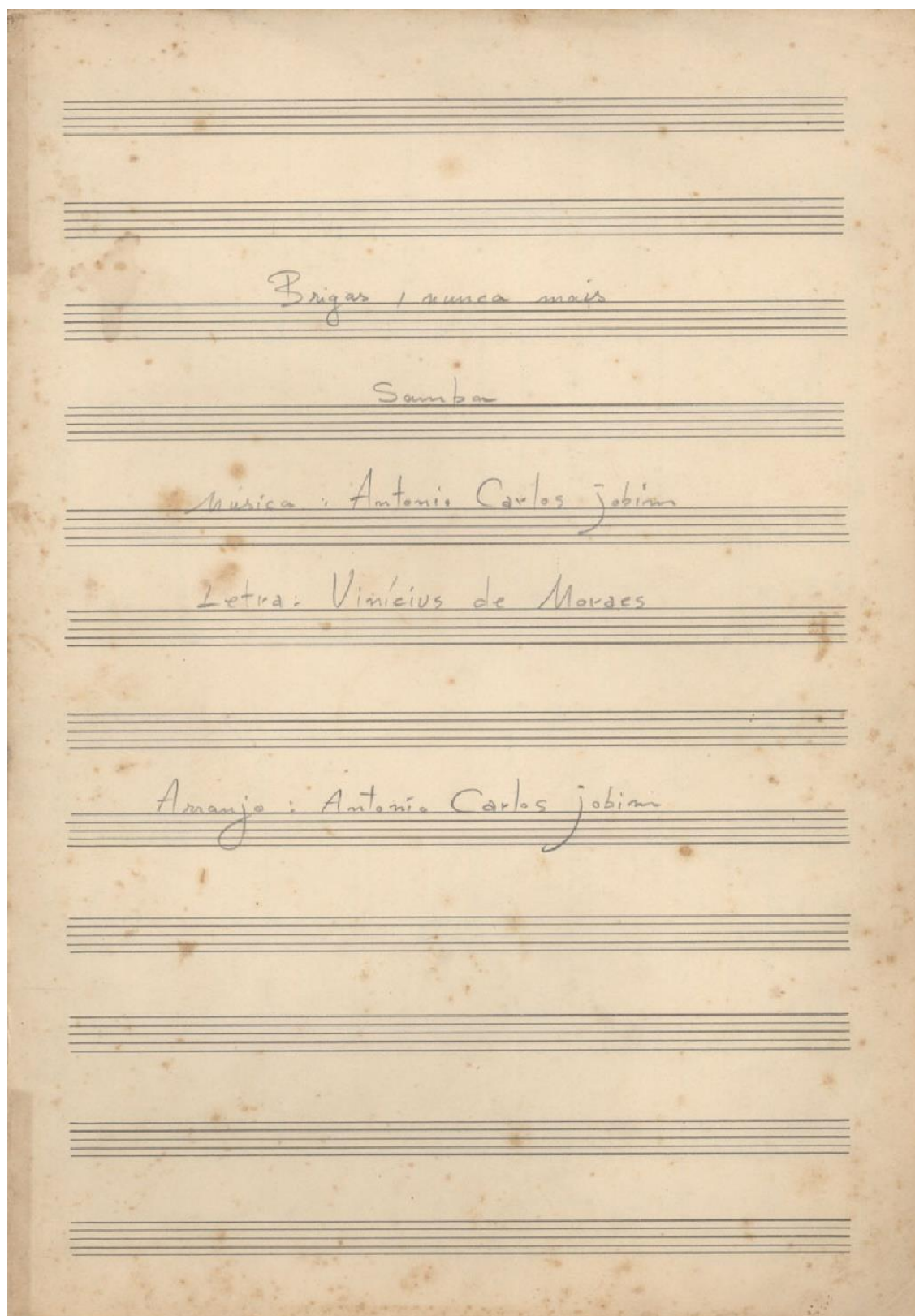
$G_{MI}^{11}$   $E^b/D^b$   $C_{MI}^7$   $B^b_{MI}^7$

$B^b_{MI}^7$   $A_{MI}^7(11)$   $D^9sus$  break  $D^9sus$   $D^7(\#5)/F^\#$   $G_{MI}^{11}$  1.

$G_{MI}^{11}$  2.  $G_{MI}^{11}$

©1979 Bam Bam Music. Used By Permission.

## Anexo II



Brigas, nunca mais... ①

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The instruments and parts are:

- Fl (Flute): Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature.
- Trambone (Trumpet): Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Viola: Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature.
- Piano: Treble and Bass clefs, key signature of three sharps, 2/4 time signature. The bass line contains a simple rhythmic pattern.
- Violinos (Violins): Treble clef, key signature of three sharps, 2/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The instruments and parts are:

- Fl (Flute): Treble clef, key signature of three sharps. It contains a short melodic phrase in measure 6.
- Trambone (Trumpet): Treble clef, key signature of three sharps. It contains a short melodic phrase in measure 6.
- Viola: Treble clef, key signature of three sharps. It contains a short melodic phrase in measure 6.
- Piano: Treble and Bass clefs, key signature of three sharps. It contains a short melodic phrase in measure 6.
- Violinos (Violins): Treble clef, key signature of three sharps. It contains a short melodic phrase in measure 6.
- Canto (Singer): Treble clef, key signature of three sharps. It contains a melodic line starting in measure 5 and continuing through measure 8.



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The score is divided into two systems, each marked with a circled number (2 and 4).

**System 2 (Top):**

- Flute (Fl.):** Staff 1, treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#).
- Trumpet (Tr.):** Staff 2, treble clef, key signature of three sharps. Includes a dynamic marking *sf* (sforzando).
- Violoncello (Vcllo):** Staff 3, bass clef, key signature of three sharps. Includes a dynamic marking *f* (forte).
- Piano (Piano):** Staves 4 and 5, grand staff (treble and bass clefs), key signature of three sharps.
- Soprano (S.V.):** Staff 6, treble clef, key signature of three sharps. Includes a dynamic marking *f* (forte).

**System 4 (Bottom):**

- Flute (Fl.):** Staff 7, treble clef, key signature of three sharps.
- Trumpet (Tr.):** Staff 8, treble clef, key signature of three sharps.
- Violoncello (Vcllo):** Staff 9, bass clef, key signature of three sharps.
- Piano (Piano):** Staves 10 and 11, grand staff (treble and bass clefs), key signature of three sharps.
- Soprano (S.V.):** Staff 12, treble clef, key signature of three sharps. Includes a dynamic marking *f* (forte).

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves. The notation is in ink and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

**System 1 (Top):**

- Flute (fl):** Indicated by a clef and the letter 'f'.
- Trumpet (Tromb):** Indicated by a clef and the word 'Tromb'.
- Violin (Viol.):** Indicated by a clef and the word 'Viol.'.
- Piano (Piano):** Indicated by a clef and the word 'Piano'.
- Violoncello (Violoncello):** Indicated by a clef and the word 'Violoncello'.

**System 2 (Bottom):**

- Flute (fl):** Indicated by a clef and the letter 'f'.
- Trumpet (Tromb):** Indicated by a clef and the word 'Tromb'.
- Violin (Viol.):** Indicated by a clef and the word 'Viol.'.
- Piano (Piano):** Indicated by a clef and the word 'Piano'.
- Violoncello (Violoncello):** Indicated by a clef and the word 'Violoncello'.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

**Top System:**

- Flute (Fl):** First staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Tram-b:** Second staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Viola:** Third staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Piano:** Fourth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Violino:** Fifth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Fl:** Sixth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Tram-b:** Seventh staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Viola:** Eighth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Piano:** Ninth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Violino:** Tenth staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

**Bottom System:**

- Violino:** Eleventh staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

**Dynamic Markings:**

- con sf** (con sordina forte) is written above the Piano staff in the top system.
- sf** (sordina forte) is written above the Violino staff in the bottom system.

**Other Notations:**

- Handwritten notes and rests are present on all staves.
- Some staves have additional markings, such as "8a" and "8b" near the Violino staff.
- The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and clefs.



This image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems, each containing six staves. The instruments are labeled on the left of each staff: Flute (Fl.), Trombone (Tromb.), Violin (Viol.), Piano (Piano), Viola, and Violoncello (Violoncello). The notation is in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the Violin and Viola parts with more active notation, while the Piano part is mostly empty. The second system shows more activity across all parts, including the Piano and Violoncello. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Handwritten musical score on aged paper, featuring staves for various instruments and vocal parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

**Top Section:**

- Fl.** (Flute) staff.
- Tamb.** (Tambourine) staff with rhythmic notation.
- Viola** staff with a single note.
- Piano** staff with complex notation and handwritten notes: *m.d. 8.ª e acorde*, *m.e. 8.ª*, and *m.e. 8.ª*.
- Violino** (Violin) staff with a single note.
- Fl.** (Flute) staff.
- Tamb.** (Tambourine) staff with a large signature.
- Viola** staff.
- Piano** staff.
- Violino** (Violin) staff.

**Bottom Section:**

- Fl.** (Flute) staff.
- Tamb.** (Tambourine) staff.
- Viola** staff.
- Piano** staff.
- Violino** (Violin) staff.



## Anexo III

### Brigas nunca mais

Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

arr. Cláudio Guimarães

*Moderato* Cmaj7 B7(b13) Bb6 A7(b9) D7(9) G#dim7 Cmaj7(9)

Db<sup>9</sup>/<sub>6</sub> Cmaj7 B7(b13) Bb6 A7(b9)

Che - gou, sor - riu, ven - ceu De - pois cho - rou E en - tão fui eu -

Dm7 Bbm6 Dm7(9) G7(13)

- quem con - so - lou Su - a tris - te - - - za Na - cer - te -

Brigas nunca mais

C<sup>9</sup> Ebdim 7 Dm 7 G#dim 7

za de que\_o\_a - mor — Tem des - sas fa - ses más — E\_é bom —

A m 7 D 7(9) Dm 7(9) G 7(b9)

— pa - ra fa - zer — as pa - zes, — mas — De - pois —

Cmaj7 B 7(b13) Bb6 A 7(b9)

— fui eu — Quem de - la pre - ci - sou — E\_e - la — en - tão —

Dm 7(9) Bbm 6 Dm 7(9) G 7(13)

— me so - - - cor - reu — E\_o nos - so\_a - mor — mos-trou — Que vei -

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). Chord symbols are placed above the vocal staff and below the piano staff. The lyrics are written below the vocal staff. The piano part includes fingerings (e.g., 17, 21, 25, 29) and dynamic markings (p for piano). The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

# Brigas nunca mais

o pra fi - car — Mais u - ma vez — por to - da\_a vi - da —

Bom é mes - mo\_a - mar em paz Bri - gas, nun - ca mais —

Che - gou,

F m7 Db7(9) Amaj7 Bbmaj7 Bmaj7 Cmaj7

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system contains the first line of the vocal melody and piano accompaniment, with lyrics 'o pra fi - car — Mais u - ma vez — por to - da\_a vi - da —'. The second system contains the second line of the vocal melody and piano accompaniment, with lyrics 'Bom é mes - mo\_a - mar em paz Bri - gas, nun - ca mais —'. The third system contains the third line of the vocal melody and piano accompaniment, with lyrics 'Che - gou,'. The fourth system contains the fourth line of the vocal melody and piano accompaniment, with lyrics 'F m7 Db7(9) Amaj7 Bbmaj7 Bmaj7 Cmaj7'. The piano accompaniment includes various chords and melodic lines, with some measures marked with '33', '37', and '43'. The guitar chords are indicated above the vocal melody.

## Anexo IV

Songbook □ Tom Jobim

Copyright by JOBIM MUSIC.  
Rua Visconde de Pirajá, 414/604 - Rio de Janeiro - Brasil.  
Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA  
Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

67

## Anexo V

# Brigas Nunca Mais

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Bass Guitar  
 Bass Guitar  
 Bass  
 Bass  
 Bass  
 Bass

25

Bass

25

Bass

34

Bass

34

Bass

40

Bass

40

Bass

45

Bass

45

Bass

Brigas Nunca Mais

3

50

Bass

50

Bass

9	11	9	10	11	0	13	0	0	16	11	9	9	11

55

Bass

55

Bass

11	11	9	11	11	10	11	10	9	11	12	11	9	7	8	6	7	8	9

59

Bass

59

Bass

9	9	7	9	9	9	9	7	9	11	9	7	6	6	4	6	7	9

63

Bass

63

Bass

11	9	7	6	9	7	6	8	9	14	9	7	4	7	7	6	7	9	11

68

Bass

68

Bass

11	11	13	9	9	9	10	13	9	11
13	13	13				11	10	11	
12	12	12		10	10	12	12		

71

Bass

71

Bass

11	11	11	9	11	11	11	11	9	11	12	11	9	7	6	7	8	9
			11	10	10	10	10	9		9	9	9	8		8	8	7
10		10			9		9			8		10			7		7

75

Bass

75

Bass

9	9	7	9	8	8	8	8	7	9	11	9	7	6	6	4	6	7	9
				8						7	7	6	6		6	6	7	9
7		7		8			8			7		7			5		5	

79

Bass

79

Bass

11	9	10	11	11	9	11	12	11	12	6	4	4	9	11	11	7
		12				12				8	8	8	9	9	12	12
10		10		10		10		10	10	10	10	10	0		0	



Brigas Nunca Mais

5

85

Bass

85

Bass

92

Bass

92

Bass

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 85. The top staff is a bass line in G major (one sharp) with a 4/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, including triplets. The bottom staff shows guitar fret numbers for the same measures. The second system starts at measure 92. The top staff shows a bass line with a triplet of eighth notes followed by a half note, then a whole note chord, and finally a half note chord. The bottom staff shows the corresponding guitar fret numbers: 2, 2, 4 for the triplet, and 1, 1, 2 for the half note.

# Anexo VI

261

## Partido Alto

Jose Bertrami  
(As played by Airtio)

Med. Latin/ Funk

$\text{♩} = 172$

(elec. bs.)  $G_{MI}^{11}$  (pn. enters 3<sup>rd</sup> x) (5x's)

$G_{MI}^{11}$  (elec. pn. w/ voice)

**A**  $G_{MI}^{11}$

$G_{MI}^{11}$

$G_{MI}^{11}$   $E^{\flat}/D^{\flat}$   $C_{MI}^7 \oplus$

**B**  $C_{MI}^7$   $B^{\flat}_{MI}^7$   $A_{MI}^7(\text{add } 11)$  break  $D^9_{sus}$   $D^7(\#5)/F^{\#}$   $G_{MI}^{11}$

$G_{MI}^{11}$   $E^{\flat}/D^{\flat}$   $C_{MI}^7$   $B^{\flat}_{MI}^7$

$B^{\flat}_{MI}^7$   $A_{MI}^7(\text{add } 11)$   $D^9_{sus}$  break  $D^9_{sus}$   $D^7(\#5)/F^{\#}$   $G_{MI}^{11}$  1.

$G_{MI}^{11}$  2.  $G_{MI}^{11}$

©1979 Sam Ram Music. Used By Permission.

Anexo VII

Partido Alto

Jose Roberto Bertrami

Bass Guitar 1

Bass Guitar 2

Bass Guitar 1

Bass Guitar 2

0 0 5 5 5 7 4 4 0 0 5 7 5 5 0 0 7 6 5 7

Bass 1

Bass 2

Bass 1

Bass 2

7 7 5 5 5 7 4 4 0 0 5 7 5 5 0 0 5 5 5 7

# Partido Alto

2

13

Bass 1

Bass 2

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

13

Bass 1

Bass 2

4 4

2 1 0 7

3 3

5 5 5 7

4 4

0 0

0

0 0

0 0

5 7

8<sup>va</sup>

19

Bass 1

Bass 2

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

19

Bass 1

Bass 2

16 16 16 14 14

14 14 14 12 12

16

14

18 21

16 19

21 19 21

14 14

19 17 19

4 4

4 4

5 5 5 7

4 4

0 0

5 7

0

5 5 7

0 0

5 7

Partido Alto

3

25

(8<sup>va</sup>)

Bass 1

Bass 2

8<sup>va</sup> -

8<sup>va</sup> -

8<sup>va</sup> -

8<sup>va</sup> -

16 16 16 14 14 16

14 14 14 12 12 14

5 5 7 7 5 5 7 4 4

0 0 7 6 5 7 7 0 0 5 5 5 7 0 0

30

(8<sup>va</sup>)

Bass 1

Bass 2

8<sup>va</sup> -

8<sup>va</sup> -

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup> -

16 16 18 21 21 19 21 21 16

14 14 16 19 19 17 19 19 14

5 7 5 5 5 5 5 7 4 4 7

5 7 0 0 5 5 5 7 0 0 7 6 5 7

# Partido Alto

4 (8<sup>va</sup>)

35

Bass 1

Bass 2

35

16	16 16	16 16 16	16 16	19	19	17 16	23
14	14 14	14 14 14	14 14	17	17	15 14	21
7		5		7	5	5	2
0	0	6				3	

(8<sup>va</sup>)

40

Bass 1

Bass 2

40

23	24 21		4 4	4 4 4	4 4	19
21	22 19		2 2	2 2 2	2 2	17 17
9	7 9	7 7	7 7	5		7
9	6 7	7 6	6 7	7 7	6	5
7		5				

Partido Alto

(8<sup>va</sup>)

46

Bass 1

Bass 2

1.

5

46

Bass 1

Bass 2

17-16 23 11 7 4 21 4-4

15-14 21 12 5 19 2-2

5

9 7 9 9 7 7 7 7

5 3 2 7 6 7 7-7-6 5 6 7 7-7

Improviso (Em Dórico)

(8<sup>va</sup>)

52

Bass 1

Bass 2

2.

15<sup>ma</sup>-1

52

Bass 1

Bass 2

4 4 4 2 2

2 2 2 0 0

4 5 6-7 7-6 5 6-7

# Partido Alto

6

57

Bass 1

Bass 2

57

Bass 1

Bass 2

7 6 5 6 7 7 6 5 6 7 7 6

62

1. 2. C/Bb Am 7 Gm 7 F#m 7

Bass 1

Bass 2

62

Bass 1

Bass 2

9 9 5 6 7 5 5 5 5 2 2 5 3 3 5 2 4 5 6 7 6 6 5 5 3 3 2 2



Partido Alto

7

67

Bass 1

Bass 2

Bass 1

Bass 2

B 7 Em 7 Em 7 Em 7 C/B $\flat$

4 2 4 7 7 7 5 5 5 5  
2 2 7 7 6 5 6 7 7 6 6

72

Bass 1

Bass 2

Bass 1

Bass 2

Am 7 Gm 7 F $\sharp$ m 7 B 7 Em 7

14 14 14 12 12 12 11 11 11 9 9 9 9 9 7 7  
12 12 10 10 9 9 9 9 9 9 9 7 7 6

# Partido Alto

8

77

Em 7

8<sup>va</sup>

Bass 1

Bass 2

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

77

Bass 1

Bass 2

4-4 16-16 14-14

2-2 14-14 12-12

16

14

16-16

14-14

7-7 7-7 4

5 6-7 7-7-7 4

5 5 5 7 4 4

0 0 0 0

83

8<sup>va</sup>

Bass 1

Bass 2

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

15<sup>ma</sup>

83

Bass 1

Bass 2

18-21 21 19-21 21 16

16-19 19 17-19 19 14

16-16 16-16 14-14

14-14 14-14 12-12

5 5 7 7 5 5 7

5 7 0-0 7 6 5 0 0 5 5 7

Partido Alto

88 <sup>(8<sup>va</sup>)</sup> 9

Bass 1

Bass 2

88

Bass 1

16	16	16	16	18-21	21	19	21	21	16
14	14	14	14	16-19	19	17	19	19	14

Bass 2

4 4		5 5		5	5	5	7	4 4	
4 4		5 5		5	5	5	7	4 4	
0 0	0 2	0 0						0 0	

93 <sup>(8<sup>va</sup>)</sup>

Bass 1

Bass 2

93

Bass 1

16	16-16	16	16-16	19	19	17-16
14	14-14	14	14-14	17	17	15-14

Bass 2

7 6-5	7 7	5	7 5	5 3
7 6-5	7 7	5	7 5	5 3
	0 0	6		

Partido Alto

10 (8<sup>va</sup>)

98

Bass 1

Bass 2

98

23	23	24 21		4 4	16 16 16	16 16
21	21	22 19		2 2	14 14 14	14 14

Bass 2

	9 7 9		7 7	7 7	5	
	9 9					
2	7 6 7	7 6	5	6 7	7 7	6

(8<sup>va</sup>)

104

Bass 1

Bass 2

104

19	17 16	23	23	24 21		
17	15 14	21	21	22 19		

Bass 2

7	5	5 3	2	9 7 9	7 7
				9 9	
				7 6 7	7 6
					5 6 7

Partido Alto

(8<sup>va</sup>)

110

Bass 1

Bass 2

110

Bass 1

Bass 2

4 4 16-16-16 16-16 19 19 17-16 23

2 2 14-14-14 14-14 17 17 15-14 21

7 7 5

7 7 6

7 5

5 3

2

# Qui Nem Jiló

Tom: Ré  
Intro

Luiz Gonzaga

IV	VII/5 <sup>a</sup>	IIm7cad	V7/II	
G	C <sup>#</sup> /G <sup>#</sup>	F <sup>#</sup> m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	
IIm7cad	b/V7/II	V <sup>7</sup>	I	
Em <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D	D
<b>A</b>				
I	VII	IIIIm7	V7	
D	C <sup>#</sup>	F <sup>#</sup> m <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	
I	V7/II	V7	V7/IV	
D	E <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	
IV	VII/5 <sup>a</sup>	IIm7cad	V7/II	
G	C <sup>#</sup> /G <sup>#</sup>	F <sup>#</sup> m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	
IIm7cad	V7	I	V7	
Em <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D	A <sup>7</sup>	:
IV	VII/5 <sup>a</sup>	IIm7cad	V7/II	
G	C <sup>#</sup> /G <sup>#</sup>	F <sup>#</sup> m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	
IIm7cad	subV7/IV	V7	I	
Em <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> 7	A <sup>7</sup>	D	
<b>B</b>				
V7	V7	I	I	
A <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D	D	
V7	V7	I	I	
A <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D	D	
V7	V7	I	V7/IV	
A <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D	D <sup>7</sup>	

## Anexo VIII



# Qui Nem Jiló

Reharmonização e análise

Tom: Ré

Luiz Gonzaga

Intro					
IV	VII/5 <sup>a</sup>		IIIm7(b5)cad/b5 <sup>a</sup>	V7/II	
G	C#/G#		F#°/C	B <sup>7</sup>	
IIIm7(b5)cad/b5 <sup>a</sup>	V7sus	V <sup>7</sup>	I	I	
E°/Bb	A(sus4)	A <sup>7</sup>	D	D	
<b>A</b>					
I	VII		IIIm7	V7	
D	C#		F#m <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	
I	V7/V		V7	V7/IV	
D	E <sup>7</sup>		A <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	
IV	VII/5 <sup>a</sup>		IIIm7(b5)cad/b5 <sup>a</sup>	V7/II	
1. G	C#/G#		F#°/C	B <sup>7</sup>	
IIIm7(b5)cad/b5 <sup>a</sup>	IIIm7cad	V7	I	V7sus	
E°/Bb	Em <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	D	A <sup>7</sup> (sus4)	:
IV	VII/5 <sup>a</sup>		IIIm7(b5)cad/b5 <sup>a</sup>	V7/II	
2. G	C#/G#		F#°/C	B <sup>7</sup>	
IIIm7(b5)cad/b5 <sup>a</sup>	V7sus	V <sup>7</sup>	I	I	
E°/Bb	A(sus4)	A <sup>7</sup>	D	D	
<b>B</b>					
V7(9)	V7		I(6)	I	
A <sup>7</sup> (9)	A <sup>7</sup>		D <sup>6</sup>	D	
V7(9)	V7		I(6)	I	
A <sup>7</sup> (9)	A <sup>7</sup>		D <sup>6</sup>	D	
V7(9)	V7		I(6)	V7/IV	
A <sup>7</sup> (9)	A <sup>7</sup>		D <sup>6</sup>	D <sup>7</sup>	

## Anexo IX



## Anexo X

### Qui Nem Jiló

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Bass Guitar

Bass Guitar

T	14	14-14	14-14	13-13	11-9	14	17-16	14-14	16-12
A									
B				11		15	15	14	14

Bass

Bass

12-12	12	10	14-14	13-14	13-11	14-11	14-13	12	9	9	7	6	9
13	14		12-12	12-11						0	0		
	13		12	12									

Bass

Bass

8-8	11-9	9-6	2	7-7	7-9	9-2	6-9	8-8	11-13
6	9	9	9-6	7	7	0	0	7	7
								7	7

Bass

Bass

13	12	12-14	14-14	14-14	13	11-9	14-14	17-16
12	11	14-13	12	12	11	11	14	15

21

Bass

21

Bass

14 14	16 12	12 16 14	12 12	14 11	12 14	11 14	16	9	7	7	4	7	10
14	14	13	14	12	12	12	12	12				8	

27

Bass

27

Bass

14 14	13 14	13 11	14 11	14 13	12 16	16 14	14 14	13 16	16	11	14
12 12	12 11				16 14	16 14	12 14	16	12	14	14

32

Bass

32

Bass

9 9	11 14	16 16 14	14 13	16 16	13 16	14 14	11 9	11 11	10
0 0		16 14	12 14	14 14	16 16	0 16	12 11	11	8

38

Bass

38

Bass

14 14	13 16	11 11	9 9	11 14	13 14	14 7	11 14	13 13	16 14
12 14	16	12 14	0 0		0 11	0 0		12 12	12 12

Qui Nem Jiló

D.C. al Coda <sup>3</sup>

44

Bass

44

Bass

50

Bass

50

Bass

55

Bass

55

Bass

61

Bass

61

Bass

44 4 5 6 14 14 7 11 14 13 13 16 14 11 12 14

0 0 0 0 12 12 12 12 0 0 11 12 12

50 14 14 13 11 12 9 6 2 14 14 14 14 14 13 13 11 9 9 12 11

12 10 12 11 10 9 10 10 11 11 15 15

55 9 9 11 7 7 7 10 9 7 7 9 5 5 8 7 5 5 7 3 8 11 10

9 9 8 8 7 7 6 6 5 5 9 9

61 6 6 9 8 4 4 7 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

7 7 5 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

67

Bass

67

Bass

4	4	4	4	4	4	3	6	3	4	6	6	4	5	6	8	5	6	9
4	4	4	4	4	4		4											6

71

Bass

71

Bass

6	7	7	5	4	5	4	4											
					5	5												

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.  
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia  
Universidade de Aveiro